

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS
BACHARELADO EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS

RAFAEL REGINATO MOURA

DEUS DINHEIRO, JOÃO NINGUÉM E OS SEM-ESPERANÇAS:
O DESTINO TRÁGICO NEORREALISTA EM JOÃO DA SILVA CORREIA

FLORIANÓPOLIS

2016

DEUS DINHEIRO, JOÃO NINGUÉM E OS SEM-ESPERANÇAS:

O DESTINO TRÁGICO NEORREALISTA EM JOÃO DA SILVA CORREIA

Trabalho de Conclusão de Curso de Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Língua e Literaturas Vernáculas do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, apresentado à banca como um dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Bacharel em Letras.

FLORIANÓPOLIS

2016

Uma “história subterrânea” da literatura portuguesa
constituiria um monumento sinistramente revelador.

Eugénio Lisboa

A voz que me dita os versos

Voz que me dita os versos
lentamente da vida dos dias se insinua:
 é a voz das coisas indiferentes,
uma dor e um desespero suspenso,
 é a paixão e o grito que levanta,
 é a praga que a nossa raiva activa,
 o desafio que se lança,
 o sofrimento que protesta,
a humildade que não se arrasta,
 o orgulho que fere,
a saudação fraterna, aberta e franca,
 é o estalar do chicote
 com ódio que levanta
— é a tua voz, coração do mundo
a tua voz ansiosa, a tua voz vibrante,
a tua voz desesperada, a tua voz confiante:
 sejam meus versos a vogal precisa,
bata nos meu pulsos o coração do mundo.

Joaquim Namorado

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiramente ao Pé de Pilão que, ainda criança, mostrou-me a odisseia possível das palavras e a todos os que, à maneira de Sancho, foram seguindo-o como personagens fiéis à Jornada: Vinicius, Clarice, Érico, Drummond, Borges, Dostoiévski, Benedetti, Cortázar, García Márquez, Saramago, Baudelaire, Bolaño, Roth, Neruda, Rimbaud, Orwell, Rulfo, Flaubert, Queneau, Wilde, Machado, Pessoa e os outros que tornaram este trabalho visível; aos meus amores materializados, Vivian e Mateus; aos meus pais e avós, especialmente àquele que primeiro me mostrou uma caneta andante, vô Telmo; aos meus orientadores, Stélio Furlan, da Universidade Federal de Santa Catarina, e Helena Barbas, da Universidade Nova de Lisboa, que me aceitaram aprendiz.

RESUMO

O presente trabalho parte da investigação, como *corpus*, de três contos do livro *Farândola*, do autor João da Silva Correia, examinando características estruturais capazes de defini-lo como um escritor filiado à corrente neorrealista portuguesa. A análise da obra, inclusive dentro dos parâmetros paratextuais, considera aspectos que induzem à existência de traços que levam a crer na profanação, pela sátira e humor, de um Deus espectador, evidenciando que a única religião improfanável é a do capitalismo. Deus Dinheiro conduz João Ninguém e os Sem-Esperanças pela procissão/narrativa do drama e do trágico que só permite um único destino: a morte.

Palavras-chave: Farândola, religião, neorrealista.

ABSTRACT

This study of the research, as corpus, three tales of Farândola book, author João da Silva Correia, examining structural characteristics able to define it as a writer affiliated with the current Portuguese neorealist. The analysis of the book, even within the parameters paraword-perfect considers aspects that induce the existence of traits that lead to believe the desecration, the satire and humor, a spectator God, showing that the only no profaned religion is capitalism. Money God leads John Doe and No-Hopes for the procession/narrative of the drama and tragic that only allows a single destination: death.

Keywords: Farândola, religion, neorealist.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. PRESENCISMO X NEORREALISMO: UMA PARCIAL COMPLEMENTARIDADE	13
3. ESPERANÇA, DESESPERANÇA E AUSÊNCIA DE ESPERANÇA: O DESTINO TRÁGICO DO NEORREALISMO PORTUGUÊS.....	22
4. A FARÂNDOLA DE JOÃO DA SILVA CORREIA.....	30
5. MIJADOS E CHAMORROS: DEUS DINHEIRO E JOÃO NINGUÉM EM PROCISSÃO.....	36
5.1 NARRADOR E MIQUITAS DA PRIORA EM PROCISSÃO	37
5.2 A SEQUÊNCIA DE PISTAS DA PERDIÇÃO	47
5.3 TRADIÇÃO, TRANSGRESSÃO, VAIDADE E OUTRAS PERDIÇÕES NO ESPAÇO DA NARRATIVA	50
6. MÃE CRISTINA A SOTAVENTO	56
7. CARAMULO: ALTAR ÀS DESGRAÇAS	61
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	67
10 APÊNDICES.....	72

1. INTRODUÇÃO¹

O romance *Unhas Negras*, do escritor português João da Silva Correia, se constitui para os críticos e estudiosos o livro de destaque na obra do autor. A história, publicada pela primeira vez em 1953, retrata a vida brutal e sacrificada dos trabalhadores de São João da Madeira na indústria chapeleira. Este trabalho vai centrar-se na análise, como *corpus*, de três contos de outra obra do autor, contidos no livro *Farândola: Mijados e Chamorros, Sotavento e Caramulo*.

A nota dominante de toda a obra de João da Silva Correia foi resumida por Figueiredo (1985, p. 22) em sua simpatia e compreensão pelos fracos, pelos doentes,

¹ O presente trabalho obteve forma embrionária como monografia escrita e apresentada durante a disciplina de Seminário de Português, ministrada pela professora Helena Barbas na Universidade Nova de Lisboa. A proposta era a de realizar um estudo sobre um autor, preferencialmente português, que não dispusesse de vasta obra literária ou bibliografia, como forma de descoberta de novos autores a propiciar inéditos estudos acadêmicos para além do universo canônico. A tarefa de encontrar um autor já falecido se completou numa pequena livraria de livros usados situada na escadaria próxima à Estação de Comboio do Rossio. *Farândola*, de João da Silva Correia, caiu-me nas mãos com sua primeira edição repleta de páginas duplas, amarelecidas e unidas que necessitavam ser rasgadas para permitir leitura, a exemplo dos livros impressos em décadas passadas. Executada com uma régua a tarefa de desunir as páginas, tive a certeza de que aquele exemplar que tinha nas mãos nunca havia sido lido ou manuseado. Assim, eu obtinha um livro não lido de um autor desconhecido. Compreendendo a proposta de uma pesquisa acadêmica nesses parâmetros como a investigação de uma possível literatura menor ou dentro dos limites da invisibilidade de um tipo de literatura produzido em Portugal, constatei sem demora, após algumas tardes frequentando a ampla sala de leitura da Biblioteca Nacional de Portugal (sem deixar de guardar um tempo para as exposições que ocorriam nos andares acima, como a do centenário da publicação da Revista *Orpheu*, assunto que também seria tema de palestras que eu assistiria no salão nobre da histórica Academia de Ciências de Lisboa), que João da Silva Correia não constava em nenhum livro, estudo ou pesquisa arquivada na grande biblioteca portuguesa do Campo Grande, em Lisboa. Como já havia também recorrido sem sucesso aos repositórios indicados pela professora Helena Barbas, resolvi me valer de uma pista de um site aleatório da internet e procurar a Biblioteca Municipal de São João da Madeira, cidade ao norte de Portugal onde o autor havia nascido e dirigido a referida instituição. Semanas depois eu recebia em meu T2 (denominação para apartamento de dois quartos) no bairro de Campolide, onde residia com minha esposa, uma correspondência da Biblioteca Municipal de São João da Madeira, acompanhada de um exemplar gratuito de *Farândola* reeditado pela Câmara Municipal de São João da Madeira, um folder contendo uma pesquisa biográfica sobre João da Silva Correia e um livreto de Renato Figueiredo, intitulado *João da Silva Correia, o Homem, o Escritor*. A correspondência se despedia solicitando uma cópia de minha pesquisa, assim que concluída, para fazer constar em seus arquivos. Percebi que, apesar de sua aparente invisibilidade dentre os cânones da literatura portuguesa, o autor era visto com interesse e atenção em sua cidade natal, tendo inclusive uma escola da cidade batizada com seu nome. Arrisco-me a afirmar que, à medida que minha pesquisa transcorria, notei que a suposta invisibilidade da obra de João da Silva Correia se devesse, em especial, à época de sua produção literária e à sua considerada proximidade com escritores neorrealistas, corrente literária que acabou guardando pouco interesse dos estudiosos em Portugal. Ao longo da leitura de sua obra, pude obter contato, no entanto, com personagens, alguns em situações cômicas, outros em dramáticas, que me conduziram a aspectos históricos e particulares do país, como as invasões napoleônicas, os conflitos e distúrbios ocorridos por décadas entre progressistas e regeneradores, e a exploração dos operários na indústria de chapéus em São João da Madeira.

pelos desprotegidos, a piedade para todas as dores e para todas as chagas, a solidariedade para com todas as vítimas das injustiças sociais e o desejo de um mundo melhor no qual desapareça a fome e a guerra e onde haja cultura, liberdade, pão, justiça e paz. Provavelmente seja o nominado interesse do autor pelo povo resignado e humilde, sem aspirações e sem esperanças, que trabalha dia e noite para viver dia a dia, mencionado por Figueiredo (1985, p.22), que fez com que João da Silva Correia fosse considerado um escritor da corrente neorrealista portuguesa². Um dos motivos que pode corroborar para o esquecimento e a pouca visibilidade dada ao autor reside também num certo erotismo, como é o caso da personagem Miquitas da Piora do conto *Mijados e Chamorros*, demasiado ousado para a época da publicação.

Paralelamente, a obra de João da Silva Correia permite ainda demonstrar que toda esperança subjaz a desesperança a fim de resultar na absoluta ausência de esperança, condição capaz de instaurar uma convivência orgânica de otimismo e desespero dentro da narrativa. O neorrealismo português, como movimento que sugeriu mobilizar um “arsenal de esperanças”³, teve no romance *Gaibéus*, de Alves Redol, a obra inaugural⁴ de uma estratégia que foi, da literatura às artes visuais, o “redescobrimento do povo”, especialmente o trabalhador dos serviços menos prestigiados ou ainda melhor, o homem campesino, como sugere Páscoa (2006, p.3). O surgimento do neorrealismo em Portugal esteve associado a fatores históricos, políticos e sociais dos quais os escritores adeptos ao movimento não puderam prescindir:

A eclosão da Guerra Civil de Espanha, seguida da Segunda Grande Guerra Mundial, de que a espanhola servira de teatro preparatório, a influência da literatura norte-americana (Steinbeck, Caldwell, Fast, Faulkner, dos Passos, entre outros) e da brasileira (Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego) aliadas à divulgação, em Portugal, de um certo número de autores e livros de raiz marxista (Poltzer, Lefebvre, Plekhanov, Friedmann), um certo cansaço das explorações escatológicas que a literatura presencista corajosamente não evitara e até decidida e obstinadamente afrontara, o

² Há uma única menção explícita da filiação da obra de João da Silva Correia à corrente neorrealista, considerada neste trabalho. Trata-se da pesquisa de Graça Neves, inserida nas Jornadas Europeias de Patrimônio. Importa ressaltar que o termo “neorrealismo” será utilizado neste trabalho de acordo com a nova ortografia dos países de língua portuguesa, respeitando também, entretanto, a grafia “neo-realismo”, empregada em bibliografias ou citações anteriores à nova regra.

³ O termo foi cunhado de Eugénio Lisboa em capítulo dedicado ao neorrealismo no livro “Poesia Portuguesa: do Orpheu ao Neo-Realismo”.

⁴ Conforme afirma Alves Redol em seu prefácio à sexta edição de *Gaibéus*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1965.

despertar, em suma, de uma consciência social que o trauma circundante promovia – tudo isto ajuda não a “explicar” (o que seria demasiado simples), mas a inventariar as componentes da atmosfera em que viriam a respirar os artistas do neo-realismo. (LISBOA, 1980, p. 94-95)

No contexto local, os artistas portugueses se deparavam com o regime político autoritário instaurado no país em 1933, sob o governo de Salazar, denominado Estado Novo. Segundo Bustamante (2011, p. 33), os portugueses, de um modo geral, viram-se atados a um governo fascista que fazia uma forte campanha pela oposição entre política e literatura, com menções às produções artísticas que, segundo o regime salazarista, estariam diretamente contra o governo. Nesse cenário, o neorrealismo português assumiu, para muitos, um discurso ideológico condicionado por um confronto à realidade em voga: “Trata-se de um período literário que no seu tempo conheceu não apenas a polémica frequente, mas também a desconfiança do regime político vigente, quando não mesmo a repressão”⁵ (REIS, 1983, p. 9).

Ainda conforme Bustamante (2011, p. 36), os artistas neorrealistas, apesar de mirarem o coletivo, a condição agrária, os direitos dos operários, trouxeram também suas experiências pessoais que ajudaram a imprimir em sua arte traços estéticos individuais que muito contribuíram para a heterogeneidade do movimento. A ponto do movimento não poder ser entendido como um bloco único com um programa estético uniforme, mas um movimento aberto a propiciar diversos desdobramentos e novas possibilidades de escrita, completa Bustamante (2011, p. 40).

Inserido nessa ótica estilística e perspectiva histórica, João da Silva Correia publicaria em 1944 o seu primeiro livro. A obra *Farândola*, que reuniu sete contos, ou

⁵ A respeito da forte oposição entre política e literatura, sobretudo no que concerne àqueles que estivessem contra o governo de Salazar, Susan de Oliveira, professora da Universidade Federal de Santa Catarina, pondera que, apesar da frontalidade do regime em relação aos escritores de esquerda, opositores geralmente filiados ao partido comunista, não se pode deixar de mencionar que o regime salazarista também fez um grande esforço para fazer coincidir literatura e política. Nesse sentido, não era um regime hostil à literatura, mas aos escritores críticos. Basta ver, por exemplo, que António Ferro, o jovem editor da revista *Orpheu*, poeta e jornalista colaborador de vários jornais e revistas na década de 1920, foi convidado a exercer e exerceu o cargo de diretor do Secretariado de Propaganda Nacional de Salazar a partir de 1933. Ele promoveu o casamento entre o salazarismo e a cultura, através de exposições, museus, peças de teatro e concursos de prêmios literários do Secretariado de Propaganda Nacional que duraram de 1933 a 1974, entre eles o prêmio Antero de Quental no qual foi contemplado, em 1934, o livro *Mensagem* de Fernando Pessoa com o segundo lugar. Fora todo o investimento na produção da chamada literatura colonial, também com seus respectivos prêmios. Além disso, António Ferro foi biógrafo de Salazar e, para a difusão da biografia oficial dele na Europa, fez valer sua influência no meio intelectual.

novelas como preferiu denominá-las o autor de *Unhas Negras*, não contou desde a época de sua publicação com estudos ou críticas que sobrepujassem importância às suas narrativas. Nesse sentido, pretende-se investigar se o livro reúne características que possam filiá-lo ao neorrealismo português, assim como analisar quais características estilísticas e temáticas, constantes nos contos de *Farândola*, parecem se mostrar predominantes. É de Figueiredo (1985, p. 15), ex-diretor da Biblioteca Municipal de São João da Madeira, a exemplo de João da Silva Correia que também ocupou o cargo na instituição, uma menção discreta e insuficiente ao primeiro conto de *Farândola*, intitulado *Mijados e Chamorros*, como “um conto cheio de interesse e de humor, dono de uma ironia e humor muito subtis”.

Da mesma forma, à exceção do romance *Unhas Negras*, muito pouco se tem conhecimento acerca da obra de João da Silva Correia. Constitui-se praticamente fonte única de consulta a palestra proferida por Renato Figueiredo na Biblioteca Municipal de São João da Madeira. No texto publicado da palestra, há referência, por exemplo, ao vocabulário empregado por João da Silva Correia como “de uma variedade e de uma riqueza verdadeiramente extraordinárias” (FIGUEIREDO, 1985, p. 12). Ao mesmo tempo, alude aos regionalismos, os modismos, os termos caídos em desuso ou com significação local, fonte preciosa de notícias filológicas. Segundo o palestrante, João da Silva Correia ao escrever suas narrativas:

Fazia-o com riqueza vocabular e colorido, servindo-se de uma linguagem por vezes difícil, mas maleável e sempre certa, que manuseava desembaraçadamente. Aliava a tudo isto uma ironia e um humor muito seus, e uma arte de construir imagens e comparações por vezes de todo inesperadas, mas felizes. (FIGUEIREDO, 1985, p. 13)

Longe de permanecer preso a uma abordagem biográfica ou a comentários gerais acerca do estilo narrativo de João da Silva Correia, o que se pretende aqui é a análise da estrutura dos contos da obra *Farândola* a fim de dispor de argumentos capazes de diversificar e ampliar as abordagens de leitura da obra em questão, preenchendo um notório vazio existente quanto à análise de suas narrativas, bem como buscar evidências de sua filiação ao que se denominou neorrealismo português, ainda que não se tenha à disposição nada que se pareça com uma história do neorrealismo:

O que nos falta, e só os próprios participantes nos poderiam dar é qualquer coisa de mais ingênuo, confissões, memórias, anedotas, com a cor do tempo e o insubstituível odor das coisas sentidas e vividas. Na sua ausência temos de contentar-nos com a transfiguração literária poema ou romance. (LOURENÇO, 1983, p. 32)

Sem a presunção de saciar a ausência de estudos maiores inter-relacionados ao neorrealismo, cuja primeira grande vaga surgiu em Portugal em 1941 como manifestação coletiva de uma nova sensibilidade que desde 1940 aparecera sob o signo de um *Novo Cancioneiro*, referida por Lourenço (1983, p. 46), o presente trabalho recorrerá à análise dos contos de *Farândola* sob uma abordagem baseada na polissemia do termo narrativa, condicionada às inter-relações entre os diversos planos e elementos contidos no texto. Nesse sentido, dentre as diversas acepções, partir-se-á das perspectivas de Genette como discurso e de Barthes, cujo foco se encontra no texto. Dentro dessa abordagem, como forma de nortear a análise dos contos, contar-se-á também como consulta com o *Dicionário de Narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes. Posta a pergunta por Lourenço (1983, p. 19): “Para quê perder tempo com neo-realistas, sabendo pertinentemente que não são Maiakovski, nem Éluard nem Neruda?”, caberia no caso deste trabalho ampliar a questão para as narrativas neorrealistas em prosa. O exame da obra de João da Silva Correia, assim como supostamente de Alves Redol, Fernando Namora ou mesmo de Ferreira de Castro, somente se constituiria, à luz da interpelação de Lourenço, uma análise menor ou perda de tempo se circunscritos a aspectos estigmatizantes ou reducionistas, fato que marcou a crítica à literatura neorrealista produzidas em Portugal por tempo demasiado, fosse por seu caráter dito engajado ou por argumentos a desconsiderar o valor literário de obras que, sob uma ótica predominantemente objetiva, intentassem difundir a realidade concreta das classes menos privilegiadas da sociedade portuguesa.

2. PRESENCISMO X NEORREALISMO: UMA PARCIAL COMPLEMENTARIDADE

Parece razoável mencionar que a grande polêmica que agitou a crítica literária portuguesa no final dos anos 30 entre presencistas e neorrealistas decorreu menos de uma ruptura de pensamento do que de uma complementaridade parcial, no que se refere ao que viria a se chamar de neorrealismo em Portugal. No prefácio escrito em 1965 à 6ª edição de *Gaibéus*, Alves Redol contextualiza a discussão entre as duas correntes em favor daquela a que estava ligado:

O que pode acontecer em dado momento, quando alguns insistem em traçar limites para a literatura, entendendo que lhe está vedado exprimir, por exemplo, os dramas quotidianos de um povo, é que outros reajam contra essa limitação, trazendo exactamente ao primeiro plano as alienações sociais de que é vítima o homem. Foi o que aconteceu aí por 1938-39 com o neo-realismo, que quis ser mudança de perspectiva na literatura, e, portanto, uma nova experiência para o seu enriquecimento. Como, porém, esses outros escritores se vangloriavam da sua posição extrema de arte pela arte, desfigurando-a, a reacção operou-se também por outro extremo, fenómeno natural no jogo das contradições, principalmente quando vem de jovens que se supõem, e ainda bem, capazes de renovar o mundo, o homem, a arte. O neo-realismo foi assim um sadio combate de juventude. E daí certo desprezo aparente por tudo o que representasse literatura sem raízes sociais bem vincadas, embora alguns dos seus poetas herdassem exactamente do “presencismo” a seiva formal para a sua poesia, enquanto outros se aconchegavam a García Lorca ou Alberti, a Machado ou a Éluard, para só citar alguns. (REDOL, 1965, p. 32-33)

O termo “presencismo”, mencionado por Alves Redol, advém do grupo de escritores e críticos que conceberam e participaram da revista *Presença*, cujo primeiro número foi posto à venda, em Coimbra, em 10 de março de 1927, e que coincidia com a intervenção na política portuguesa dos generais que abriram as portas à longa ditadura que governou Portugal até abril de 1974, de acordo com Lisboa (1980, p. 49). Os presencistas foram responsáveis, conforme Cattapan (2013, p. 59), pela publicação de 56 números da revista *Presença*, de março de 1927 a fevereiro de 1940, obtendo larga influência sobre a crítica de arte e literatura na primeira metade do século XX em Portugal. A revista foi uma das principais responsáveis pela divulgação do Modernismo português, notadamente do fenómeno representado por *Orpheu*, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, idealizadores da revista lançada em 1915. Como premissa anterior a todas as outras, Lourenço (1983, p. 52) esclarece que esse segundo

modernismo ou movimento desencadeado pelo grupo presencista excluiu de sua proposta tudo que pudesse parecer com um articulado e rígido código doutrinário, limitando-se a exigir da arte que fosse viva e que fosse arte. Bustamante (2011, p. 35) acrescenta que a geração da *Presença*, cujo grande representante era o poeta José Régio, desejava produzir uma “literatura viva” que valorizasse o artista e sua individualidade, propagando a “Arte pela Arte”, focando o indivíduo e sua subjetividade e não se posicionando contra o governo totalitário. Agora era a análise interior de cada indivíduo o que mais interessava, complementa Monteiro (1940, p. 1). Andrade (2009, p. 8) adiciona ainda que, segundo José Régio, essa geração de escritores pregava uma arte livre, original, em que o Ideal nada tivesse com o do moralista, do patriota, do crente, ou do cidadão.

Alicerçada na interioridade subjetiva, no egotismo poético, no traço existencialista, no psicologismo, os escritores presencistas parecem carregar, em alguma medida, o que se denominou de um certo culto da abjeção apreciado à época e pelos decênios seguintes:

Esta atitude de aparência niilista encontrou uma tradição em todos aqueles que tinham visto o homem como um ser condenado a optar, a autodeterminar-se nas trevas, sem razões bastantes, perante contradições insolúveis, em situações sempre únicas e incompreensíveis (Pascal, Kierkegaard, Dostoievski, Nietzsche), e a sua filosofia foi o existencialismo, mais ou menos sentido como doutrina da opção infundável, dada a irracionalidade ou inessencialidade dos seres objectivos; ao homem, “o ser que é o que não é, e não é o que é”, estaria reservada a instauração do Ser, através da contínua equiparação dos aparentes objectos ao Nada que a angústia patenteia (Heidegger, Jaspers). Pela sua própria aderência às situações, às oportunidades e individualidades, a doutrina existencialista dominante tende a polémica e a figuração literária. (SARAIVA; LOPES, 2005, p. 943)

Nietzsche (2013, p. 95) infere sobre o fazer artístico como um amálgama a relacionar a subjetividade superior advinda da arte pela arte, ou “arte viva” em termos presencistas, com o anteposto moralizador: “*L’art pour l’art*. – A luta contra a finalidade na arte é sempre a luta contra a tendência moralizante na arte, contra a sua subordinação à moral. *L’art pour l’art* significa: ‘Para o inferno com a moral!’”.

O caráter moralizante da arte, como crítica presencista, já parece ter aberto uma primeira fissura entre o grupo da *Presença* e aquele que, nos anos seguintes, intentaria postular uma literatura referencial - que denunciasses injustiças sociais e

econômicas que abatiam a classe média portuguesa -, apresentando a realidade como um documento de denúncia, conforme Bustamante (2011, p. 31-32). Noutras circunstâncias, esse papel teria cabido ao jornalismo, à política e ao livro doutrinário, sentencia Sacramento (2008, p. 22). Para Lourenço (1983, p. 49), “a poesia neo-realista será sempre uma poesia de moralistas”. O ataque no final dos anos 1930 exercido pelo movimento neorrealista à *Presença* em nome do comprometimento político-social - que, como José Régio repetiu, quando assumido em liberdade, nunca foi incompatível com o programa dos presencistas -, acolhia uma inversão de valores que se pretendia institucionalizar e sacralizar ao serviço de uma arte que deveria servir. Em direção contrária ao que observou Thomas Mann em 1952:

[...] que o artista é originalmente de uma essência não moral mas estética, que o seu propósito essencial é o jogo e não a virtude, e que ele se arroga mesmo o direito de jogar dialecticamente com os problemas postos e com todas as antinomias da moral. Não quero rebaixar o artista ao constatar o laço frouxo que existe entre ele e a moral e portanto entre ele e a política portanto, também, entre ele e o problema da sociedade. Ser-me-ia impossível criticar o artista que declarasse que o aperfeiçoamento do mundo no sentido moral não é assunto que diga respeito aos seus pares, que ele “aperfeiçoa” o mundo por outros meios que não os de um ensinamento ético, isto é, fixando a vida do mundo e assim, de um modo representativo, a vida em geral, emprestando-lhe um sentido e uma forma e fazendo aflorar, através dessa aparência, aquilo que Goethe chamava “a vida da vida”, o espírito. Ser-me-ia impossível contradizê-lo, se ele sustentasse que a missão da arte é a de ser um animador em todas as acepções e nada mais. (LISBOA, 1983, p. 101)

É Alves Redol, que já na epígrafe de *Gaibéus* aludia ao fato de seu romance não pretender ficar na literatura como obra de arte, mas como um documentário humano antes de tudo, quem aborda no prefácio à própria obra uma ideia ou ideal neorrealista que parece advir de uma práxis artística:

Poderei agora perguntar se conviria à própria literatura, nesse momento exacto, a busca da distância em relação à realidade concreta, e bem dramática, a época que experimentávamos na carne e na inteligência. Interrogo ainda se o afastamento premeditado do escritor para atingir o equilíbrio necessário à obra literária perfeita não poria em risco, num momento de contradições tão vivas e de opções tão radicais, a justa posição do homem no contexto político-social de então. Não acabaria assim o escritor por ser afectado também? (REDOL, 1965, p. 22)

O autor do romance que inaugura o neorrealismo em Portugal ainda complementa que a arte pela arte seria uma ideia tão extravagante em seu tempo

como a de riqueza pela riqueza ou de ciência pela ciência, o que leva Bustamante (2011, p. 33) a concluir que: “não é a sociedade que serve o artista, mas o artista que serve a sociedade”. Essa assertiva faz então ressurgir o velho debate “arte-pela-arte – arte social”, destacado por Bergamo (2008, p. 80). Gomes (1949, p. 2) acrescenta que, nesse sentido, o neorrealismo já se constituía numa nova atitude do pensamento que se objetivava numa interpretação da realidade, conjugando fatores internos e externos ao escritor. A consciência da intervenção objetiva na realidade enfatizou-se justamente no Pós-Guerra, o momento da tomada do controle, quando aos neorrealistas não parecia mais haver dúvida de que era preciso denunciar as diferenças entre a vida, o meio e as necessidades dos poderosos contra os anseios populares, comenta Páscoa (2006, p. 3).

Integrados, por outro lado, ao conceito da arte pela arte, os presencistas firmavam-se na defesa de que o valor máximo de uma obra de arte é a sua originalidade. Cattapan (2013, p. 62) interpõe que essa originalidade, por sua vez, estaria inteiramente relacionada à personalidade do artista. Lukács (1965, p. 63) afirma que é a própria vida que tem realizado a seleção de momentos essenciais do homem no mundo, quer subjetiva, quer objetivamente. Assim, “a essência artística da sua composição reflete a sua posição histórico-política, a expressão de sua concepção do mundo” (LUKÁCS, 1965, p. 77). Nesse caso, o escritor precisa ter uma concepção do mundo inteira e amadurecida, precisa ver o mundo na sua contrariedade móvel, para selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários, conclui Lukács (1965, p. 78). Se tais conclusões, relacionadas à práxis artística, estariam mais acertadas quando aplicadas aos neorrealistas, ou aos presencistas, se constitui numa questão que a crítica de um lado e de outro se propôs a tentar esclarecer. Cattapan (2011, p. 59-60) explica que, pelo lado presencista, Régio considerava a baixa qualidade estética e literária como resultado de uma personalidade pobre, carente de originalidade e complexidade, ou seja, a obra seria a expressão da personalidade, do mundo psíquico e das experiências pessoais de quem a produz e, assim, seria possível analisar a personalidade do artista, seus vícios e virtudes, por intermédio da obra produzida. Régio, dessa forma, parece coadunar em grande parte com o pensamento crítico de Redol (1965, p. 23) ou do artista que não se

afasta do homem que vive o cotidiano com a consciência possível do todo coletivo, embora o que transpareça com mais relevo aos presencistas seja uma idiossincrasia psíquica capaz de abarcar um mundo coletivo a partir de um talento próprio e especial, digna de um gênio superior. Entre o grupo da *Presença*, onde um dos expoentes era Régio, entendia-se que para o artista produzir uma arte viva, deveria evitar a interferência da razão no ato criador, necessitando ser ingênuo e primitivo como a criança e, assim, impedir à racionalidade adulta inibir a criatividade remanescente de sua infância, considerada a mais fecunda e original e digna dos romancistas mais inteligentes, mais críticos, mais lúcidos e de mais autêntica força, inclui Cattapan (2011, p. 64). Essa linha de pensamento, bastante marcada pela influência nietzschiana, conduziu também à valorização do primitivismo, entendido como um estágio anterior à formação da civilização ocidental, onde a arte passaria a sofrer convenções que resultariam num labor civilizado, padronizado, preocupado em adotar formas socialmente aceitas e não deixando espaço para inovações e rupturas nos padrões artísticos. Rupturas essas que só o grande artista seria capaz de executar devido à sua personalidade ingênua, primitiva e inquieta.

Essa espécie de gênio artístico superior, considerado pelos presencistas, e que encontrava no primitivismo de sua personalidade a chave de sua criação original trazia, ao mesmo tempo, uma crítica a tudo o que representasse uma boa consciência ingênua que, em última instância, refletia-se na estética do que era produzido:

Ao aparecerem, os neo-realistas vinham menos decididos a resolver um impasse estético do que curar um cancro político-social. Daí uma boa consciência auroral que lhes transparece nos escritos de par com uma arrogância ingênua em relação aos valores estéticos que lhes não pareciam, de começo, prioritários. Boa consciência, diga-se de passagem – e Eduardo Lourenço já o notou com a sua habitual penetração – que ressalta mais das intenções programáticas dos críticos e teóricos do que dos textos de criação poética. (LISBOA, 1980, p. 95)

Cabe lembrar que Régio repetiu diversas vezes que a literatura de intervenção social não era incompatível com os ideários da *Presença*, desde que a literatura não se transformasse em mero pretexto para outros fins, sacrificando a vocação interna em detrimento da ideologia do momento e dos problemas do “homem mais geral”, como infere Lisboa (1983, p. 66). Essa práxis, associada à experiência e personalidade do artista, e as consequências estéticas que insurgem sobre sua obra, parecem estar no

cerne da discussão crítica entre presencistas e neorrealistas. Segundo Reis (1983, p. 78), o discurso literário neorrealista considera a integração do real no fenômeno imaginário, a valorização do seu caráter documental e uma mensagem artística constantemente atenta aos fenômenos sociais e econômicos, o que não deve fazer esquecer a dimensão estética da obra literária, ainda que seu discurso preserve uma recusa velada aos princípios criativos de tipo esteticista. Não se pode negar, nesse sentido, a intenção de um novo olhar sobre o conteúdo por parte dos neorrealistas:

Os conteúdos eram menos individuais, menos particularistas e menos elitistas, focalizando o sujeito coletivo – a classe trabalhadora – e todos os que se achavam desfavorecidos no processo histórico, ou seja, trazia o problema da exclusão de grupos sociais e também de regiões que, desligadas de Lisboa, estavam à margem de qualquer projeto de desenvolvimento. (OLIVEIRA; SANTOS, 2013, p. 111)

Sem reduzir a análise à explicitada rejeição da arte pela arte por parte dos neorrealistas, opondo-se ao subjetivismo da *Presença* e favoráveis a uma literatura acessível às grandes massas, é ressaltado que, sem o “psicologismo” presencista, a mobilização da arte para o serviço político teria sido prejudicada, uma vez que apenas a consciencialização da função literária específica permitiu a sua adaptação a fins políticos. Páscoa (2006, p. 2) adiciona que o neorrealismo, portanto, deseja também o maior aprofundamento do indivíduo. Essa característica parece situar-se melhor dentro de uma segunda fase do neorrealismo em Portugal, período mais ligado à geração de 1950 e ao clima de frustração advindo da Guerra Fria em relação aos dogmas comunistas, quando a ditadura de Salazar recrudescer seus mecanismos de repressão, conforme Ferri (2008, p. 23-24). Tal contexto histórico teria favorecido a interiorização do sujeito, o refugiar-se em sua subjetividade e, como resultado, uma literatura produzida mais dentro de um caráter existencialista. Nesse ínterim, a questão que passa a latejar abertamente é se o neorrealismo português conseguiu aderir, de forma consolidada, a essa riqueza interior e psicológica, a esse aprofundamento do indivíduo, ou se, por outro lado, não se permitiu liberar-se essencialmente da boa consciência castradora da atividade criativa.

Páscoa (2006, p. 2) aponta que, segundo Vergílio Ferreira, uma arte mais orgânica, que se comunicasse com o povo, deveria necessariamente inserir os costumes e posturas típicas das gentes do povo, repudiando a fala escorregadia das

linguagens clássicas e normatizantes, sendo permitido até algumas imperfeições. Nesse ponto, Régio manifesta uma contradição que parece salvaguardar os neorrealistas. Primeiro, ele ataca a arte popular como expressivamente pobre, resultado de uma intuição que opera deformações estilísticas, necessitando de um artista de capacidade expressiva superior para incorporá-la e burilá-la até atingir um status elevado. Depois, Régio acaba exaltando essa mesma arte popular por conter elementos essenciais à arte viva defendida pelos presencistas, como o primitivismo, a ingenuidade e a liberdade de expressão. Essa dificuldade de sustentação de uma posição passa também pela aceitação crítica de escritores estrangeiros, como o brasileiro Jorge Amado, que recebeu de Adolfo Casais Monteiro, diretor da revista *Presença*, dois artigos críticos bastante positivos no ano de 1937 dentro da revista semanária *O Diabo*⁶, órgão de imprensa que depois se associaria à consolidação dos escritores neorrealistas em Portugal e onde Joaquim Namorado utilizaria pela primeira vez o termo “neo-realismo”, de acordo com Gomes (1993, p. 21). Segundo Casais Monteiro, o escritor baiano rearticulava a linguagem falada, em si mesma pobre e simplificada, em algo novo, realizando um aproveitamento da linguagem popular como base para uma renovação da linguagem culta. Ainda que Jorge Amado intentasse recriar uma humanidade simples, mostrando o homem normal, comum, Paiva (2012, p. 65) assinala destoar a boa aceitação crítica da obra por parte do presencista Casais Monteiro da posterior e mais tímida receptividade por parte do crítico neorrealista Mário Dionísio. Régio, reforçando um discurso contraditório, entendia que a literatura brasileira de Jorge Amado e seus contemporâneos significava um retrocesso e não um avanço para a literatura portuguesa por conta de seu caráter popular, infantil e primitivista. É esse caráter ingênuo, infantil e primitivo da literatura brasileira que vai interessar a António Ramos de Almeida que, apesar de estar entre os críticos neorrealistas, entenderá que tais traços estilísticos não guardam uma noção de juventude no sentido político, mas que se contrapunha ao requinte e ao intelectualismo europeu muitas vezes exagerado, conforme Paiva (2012, p. 70), e à

⁶ A revista *O Diabo* foi uma das publicações que durante a década de 1930 deu visibilidade às primeiras manifestações neorrealistas em Portugal. Mas houve outras revistas como a *Outro Ritmo*, *Gleba*, *Ágora*, *Sol Nascente*, *Altitude*, *Síntese* e *Pensamento*. Outra revista que difundiu o ideário neorrealista foi a *Seara Nova*. Também a própria *Presença*, a *Novo Cancioneiro*, a *Corsário*, a *Vértice*, entre outras, desempenharam junto ao neorrealismo um papel editorial e crítico que adentrou a década de 1940.

própria vergonha apontada por Páscoa (2006, p. 4) que o setor intelectual português lançava sobre tudo que tivesse a origem popular. Entre os neorrealistas, ao fim e ao cabo, pareceu não sobrar dúvidas quanto à importância e influência da literatura de Jorge Amado para o movimento em Portugal:

Esse projeto romanesco de Jorge Amado, vale enfatizar, foi incorporado pelos neo-realistas portugueses, especialmente na primeira fase do movimento, com o objetivo de construir em bases diferentes o novo romance social português, cuja característica principal é o propósito de intervenção histórica e social imediata. (LISBOA, 1980, p. 95)

Esconde-se por trás do grupo da *Presença*, de acordo com Andrade (2009, p. 5), uma predileção pela afirmação individual sobre a obediência coletiva. Buscando suas referências no heterônimo de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos (Não me peguem no braço! / Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho / Já disse que sou sozinho! / Ah, que maçada quererem que eu seja de companhia!)⁷, chegando a José Régio (A minha glória é esta: / Criar desumanidade! / Não acompanhar ninguém)⁸ e a Miguel Torga (Me confesso de ser eu / Eu, tal e qual como vim / para dizer que sou eu / aqui, diante de mim!)⁹, o que se percebe é uma expressão da individualidade, do isolamento, visão de mundo relativa, situada no eu-indivíduo e de fim existencialista, como função de anti-consciência coletiva. É justamente essa consciência coletiva, e a forma como os escritores neorrealistas podem fazer uso dela, o que parece motivar a marcada posição contrária, crítica e peremptória de José Régio:

Quando as tendências ou atitudes políticas, sociais, éticas, religiosas, em vez de naturalmente se reflectirem nas obras de um artista, dum crítico, dum pensador, grosseiramente alugassem a máscara da arte, da crítica, do pensamento, para melhor realizarem impunes a sua verdadeira intenção de divulgação e propaganda – claro que a arte de pseudo-artistas seria má, a crítica desses pseudocríticos falsa, o pensamento desses pseudopensadores deficiente; e então *Presença* recusar-lhes-ia as suas páginas [...] (LISBOA, 1980, p. 58)

Reis (1983, p. 153-155) aproxima a escrita neorrealista dos prenúncios presencistas ao afirmar que o neorrealismo não se saldou por um anti-psicologismo sistemático, mas procurou atribuir à análise psicológica das personagens a importância

⁷ Trecho do poema *Lisbon Revisited*, de Álvaro DE CAMPOS, apud ANDRADE, 2009, p. 5.

⁸ Trecho do poema *Cântico Negro*, de José RÉGIO, apud ANDRADE, Ibid., p. 9.

⁹ Trecho do poema *Livro de Horas*, de Miguel TORGA, apud ANDRADE, Ibid., p. 14.

e a elaboração adequadas às finalidades estéticas e sociais por que se batia, encontrando forma de não incorrer nos riscos denunciados na prática presencista. Monteiro (1940, p. 2) afirma que, do presencismo, os neorrealistas aproveitaram a libertação das formas, certos fatos da análise psicológica e a lição do grande movimento poético que foi a *Presença*. É importante ressaltar que a partir dos anos 1950, naquela que foi considerada a segunda fase do neorrealismo, os escritores neorrealistas passaram a produzir uma literatura de carácter mais experimentalista. Favoreciam a interiorização do sujeito e o refúgio em sua subjetividade, uma apreensão da realidade que passou a se diferenciar da primeira fase do neorrealismo por se valer da auto-reflexão e do carácter introspectivo. Mas se do ponto de vista dos personagens o neorrealismo alcançou um patamar desejável, a poesia neorrealista esteve longe de propor uma revolução da linguagem, sempre mais voltada ao conteúdo do que à apuração da forma:

A linguagem é tomada como imediata apropriação racional do mundo, não como a figura mesma do mundo que cabe ao poeta reestruturar reinventando-a e reinventando-se com ela. Neste capítulo foi o neorrealismo de uma extrema timidez. A urgência do combate ideológico parece ter eclipsado a do único combate poético inadiável, aquele que de cada vez o homem-como-linguagem trava com a linguagem-como-homem que lhe foi dada. Esse quebrar a cabeça contra o muro da Linguagem que tão precioso nos tornou um Pessanha ou um Sá-Carneiro não se encontra no neorrealismo. Aqui como no campo da Ideologia os seus poetas habitam e falam a partir de uma “terra de harmonia” que nenhuma negrura, nenhuma desconfiança em relação ao Verbo, nenhuma noite que os englobe e arranque à aposta racional que subjaz à sua vocação foi capaz de sacudir. (LOURENÇO, 1983, p. 209)

Se faltou aos poetas neorrealistas, conforme Lourenço (1983, p. 211), a loucura verdadeira, ingenuidade autêntica, gratuidade, sobretudo, que é a verdadeira necessidade poética, agrilhoadas como permaneceu a um excesso de sentido, de absorção do significante pelo significado, sem múltipla e aberta sugestão, a ponto de ser considerada num “grau zero” se comparada a de um José Régio, decerto caiba analisar o “autêntico carácter do neorrealismo” que se pode encontrar nos romances e contos que o ilustraram, como sugeriu Lourenço (1983, p. 204).

3. ESPERANÇA, DESESPERANÇA E AUSÊNCIA DE ESPERANÇA: O DESTINO TRÁGICO DO NEORREALISMO PORTUGUÊS

A desesperança subjaz à possibilidade de uma esperança que existiu, mas se perdeu ou não se concretizou por alguma razão. Por falta de esperança, subentende-se ausência total, apagamento, inexistência, a não-esperança em se ter esperança, a impossibilidade da espera, o inatingível e intangível, como reconhecimento de uma entidade maior e divina que comanda e controla o destino terreno sem ilusões quanto a falsas expectativas. A desesperança é algo que aparenta poder ser contornado, voltando a ser esperança. A falta de esperança é a sua anulação incondicional.

Lourenço (1983, p. 28) ressalta que, em seu contexto histórico, a geração neorrealista se mostra filha de um tempo sem graça, de um tempo de des-graça mesmo, privado de bens e esperança, que pouco se presta ao exercício soberano da explosão formal confiado nos seus sortilégios, uma forma que é quase sempre natural à música de câmara, discreta, grave, séria. É já no prólogo de seu livro que Lourenço (1983, p. 16-17) define a poesia neorrealista como aquela que “remonta a mais clássica das tradições líricas e em particular a nossa, portuguesa, de canto de paraíso ausente, de desencanto do purgatório presente”. Afirmação que se relaciona à história portuguesa como decadência inconformada consigo mesma, referida por Lourenço (1999, p. 61): uma decadência que parece partir de Camões, cujo destino heróico entrevisto n’*Os Lusíadas* coexiste com séculos posteriores de perecimento, de mera lembrança de uma existência passada gloriosa, quando o grande livro épico de Portugal acaba saindo da maneira mais “romântica” possível da história para transformar-se, de algum modo, de mito cultural positivo em mito cultural negativo na sua relação com o presente. Ao tornar-se “nada que é tudo” também pessoano, ilusão e fonte de ilusões, Lourenço (1999, p. 52) sentencia que Portugal não terá, nem poderá ter outra existência que sob o “modo heroico”; o seu reverso passa a ser sempre vivido como “apagada e vil tristeza” ou então “nevoeiro sebastico”, como diz a *Mensagem*. Não é demais ressaltar que a “primeira vaga” do neorrealismo reaproveita

as formas clássicas, dos Cancioneiros, de Gil Vicente e Camões, como indica Lourenço (1983, p. 27).

O jovem lírico Cochofel, considerado neorrealista, consegue num de seus primeiros poemas publicados resumir todo o seu pequeno drama, sentimento similar ao decadentismo presente no famoso *Poema em Linha Reta*, de Álvaro de Campos:

Todos têm para mim o desprezo dos fortes
todos têm para mim
o desprezo
dos que encontraram na vida um caminho
- que muitas vezes não encontraram
mas julgaram
encontrar.
Caminho
que pode não ser o seu
mas é um caminho...

Eu
continuarei a perder-me nos horizontes largos,
a andar às cegas entre o mal e o bem...
que a minha terra
é Terra de Ninguém.

(LOURENÇO, 1983, p. 35)

Na poesia posterior de Cochofel, assim como nos poetas neorrealistas, afirma Loureço (1983, p. 52), ainda “não será difícil perceber no seu ritmo interno uma oscilação de esperança-deseesperança, dogmatismo-liberdade”:

Põe lume nos teus olhos
dá-lhes o fulgor das armas.
Pega fogo
à pólvora das almas.
.....
Traz mais uma acha
à fogueira da esperança.
Nas labaredas
um destino dança.

Arma-te
ao menos de ilusão.
A iludir um destino
de armas na mão.

(LOURENÇO, 1983, p. 54)

Faz-se notório perceber o mecanismo ilusório-poético de produção de esperança na poesia de Cochofel, lógica essa que parece necessitar ser alimentada

como uma “acha à fogueira”, como alma incendiada pelo destino único e desesperançadamente traçado. Conforme Lourenço (1983, p. 57), a mitologia neorrealista esteve relacionada, num dado momento histórico, à poesia como protesto, esperança suspensa, amor como refúgio e futuro arco de aliança, banal e fatal presença da angústia, o tédio, o desespero:

Sem desespero
nem alegria,
vai correndo a vida,
essa coisa fria.
[...]

Que é a gente deitar-se
de corpo cansado
alheio à fragrância
da mulher ao lado

Até indiferente
ao meu cuidado
de me ver assim
tão desencantado.

(LOURENÇO, 1983, p. 73)

Ou no trecho, marcadamente de ausência de esperança:

Quando a angústia me passa a corda ao pescoço
e das noites em branco
surgem todos os sonhos enforcados,
então apareces,
fantasma sem contornos.

(LOURENÇO, 1983, p. 82)

Ao se referir à poesia de Cochofel, Lourenço (1983, p. 83) questiona se tem ela a força para esperar a ressurreição prometida a toda a esperança [...] um momento sepultada? Joaquim Namorado, outro poeta neorrealista, demonstra já em seus primeiros poemas, uma força simbólica, atrelada ainda à arquitetura simbolista dos presencistas, que diferente daquele grupo carrega, segundo Lourenço (1983, p. 96), uma “recusa ao Cristianismo” ao falar em nome de Judas:

[...]
é o meu sangue que tomba, Senhor!
que a tua carne lacerada
é a minha torturada;
que a tua sede
é o sopro do deserto

na minha boca molhada,
e a tua cruz
é para mim dez vezes mais pesada!...

Ah! não!

É falso, Senhor, é falso!
que eu me tenha arrependido
e o dinheiro do teu corpo vendido
me queimasse as mãos!

É falso, Senhor! Bendigo
o beijo que te crucificou,
bendigo, Senhor,
o dinheiro que te entregou!

A profecia cumpriu-se...

... e o beijo que te vendeu
e o dinheiro que te entregou
são o preço da minha redenção.

(LOURENÇO, 1983, p. 95)

José Régio já antecipava em *Cântico Negro* uma aproximação identitária entre Deus e o Diabo, enlaçados em desejo: “Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém [...] / Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo¹⁰”. Miguel Torga, outro presencista, se confessa nos versos de *Livro de Horas* de ser “Homem”, de ser “Abel e Caim”, de ser bom e mau ao mesmo tempo: “Me confesso de ser Abel e Caim [...] / Me confesso de ser Homem”¹¹. A ausência ou negação de esperança, ainda sob a ótica do biblismo ou da falência religiosa, ressurge na poesia *Caim*, de Namorado:

Dormi nos portais
- meus irmãos açularam os seus cães.
Roubei o pão que me era devido
e eles me apontaram: - Ladão!
Em nome de Deus pedi
justiça
e eles gritaram: - Blasfemo!

Armas na mão disputei
o simples direito à vida
amarraram meus pés com grilhões
e cuspiram no meu rosto: - Caim!

(LOURENÇO, 1983, p. 99)

¹⁰ Trecho do poema *Cântico Negro*, de José RÉGIO, apud ANDRADE, 2009, p. 5.

¹¹ Trecho do poema *Livro de Horas*, de Miguel TORGA, apud ANDRADE, *Ibid.*, p. 14.

Essa ausência de esperança, apreendida na poesia neorrealista, contradiz o “arsenal de esperanças” atribuído por Eugénio Lisboa ao neorrealismo, ao mesmo tempo em que refunda um jogo ilusório que admite e prescinde da existência de uma esperança, tão propício à condução ao destino trágico grego - o de um Édipo¹² -, que aqui se aproxima do cristão. Herói é quem, dentro da tragédia, vive iludido pelo termo do destino fatal e miserável. Caim e Judas, nos poemas de Namorado, se destituem de seu papel bíblico e de sua aura, para serem jogados no mundo terreno e real do destino trágico de que não se pode desviar nem salvar-se, anunciado por Aristóteles pelas palavras de Costa (1992, p. 27): “A tragédia [...] exigiria, ao contrário, que fosse satisfeita verossimilmente a condição de desgraça dos bons”. Judas e Caim, alçados à condição de homens comuns, vivendo a miséria da carne, já não são maus personagens ou vilões bíblicos, antes vítimas de um destino supremo previamente traçado e igual a todos os homens. O Caim e o Judas, de Namorado, enquanto seres em existência, carregam o vulgo do herói neorrealista, aquele que já não é o dos grandes, mas o dos pequenos feitos, das pequenas vitórias, do esforço paciente e metódico¹³, ainda que não escape à morte destinada, como no seu poema:

A Morte não encontrará em mim
nem desespero nem mágoa:

HEROÍSMO É VIVER...

(LOURENÇO, 1983, p. 102)

É aqui que os neorrealistas parecem encontrar uma, e talvez a mais essencial, anteposição aos modernistas, a Fernando Pessoa – em seu hermetismo a retomar uma velha ideia neoplatônica ou mesmo platônica, a que sabe com nítida clareza que não há morte, que considera a alma naturalmente “divina”, naturalmente imortal, fora do tempo, segundo Lourenço (1999, p. 65). Os neorrealistas necessitam da morte como garantia temporal, talvez não apenas para falar de dor e miséria do corpo em sua

¹² A última fala do Corifeu, em Édipo Rei, de Sófocles, anuncia o cumprimento do vaticínio de Tirésias acerca da impossibilidade de qualquer ser humano em se considerar feliz enquanto não tiver atingido, sem sofrer os golpes da fatalidade, o termo de sua vida. Em última análise, o termo da vida interdepende da fatalidade, ponto trágico de intersecção entre os dois.

¹³ Disponível em http://www.geocities.ws/galaaz67/textos_teoricos_do_neo_realismo_2.html. Acesso em 15/05/2016.

condição social, de insuficiência da alma, mas para justificar o heroísmo da vida frente ao único final possível, real, o do termo que é sempre trágico. Se a tragédia destrói a hierarquia dos mundos superiores, se nela não há deus nem demônio, é porque participa do jogo do drama, conforme Lukács (2000, p. 89): um jogo do homem e do destino; um jogo em que deus é espectador. Essa natureza dramática parece estar presente claramente no romance *Gaibéus*, de Alves Redol, como o autor já demonstra em seu prólogo: “*Gaibéus* tem a sua história. Banal talvez, às vezes ingênua, noutras sábia ou astuta, dramática também, mais do que tudo dramática” (REDOL, 1965, p. 35). Nesse sentido, o trágico neorrealista, deus-Revolução que dramatiza a totalidade da experiência humana, que não faz nascer a ambiguidade de uma aventura poética, mas sim a alternância empírica da decepção e entusiasmo num combate moralmente já ganho, é um trágico que Lourenço (1983, p. 204-205) aponta ser acidental e não visceral, como demonstra a poesia desse movimento:

[...] esta poesia que tão decisivamente desejou separar-se da visão metafísica e psicológica da alma em volta de si mesma ou do Deus que visa e não alcança, teve na Utopia esse deus, essa fonte que sem cessar os une e separa de si mesmos. (LOURENÇO, 1983, p. 204)

O poeta neorrealista Carlos de Oliveira¹⁴, cujos versos limpa e duramente contornados exibem marcas inconfundíveis da influência presencista, conforme Lisboa (1980, p. 114), parece outorgar à poesia um templo profano, de antdivinização:

Poesia, convento negro do instinto,
incensa as tuas naves de razão:
e vós, versos meus, monges sem fé,
blasfemai aos claustros do meu coração!

(LOURENÇO, 1980, p. 157)

Para Carlos de Oliveira, a única esperança possível reside na morte: “A minha voz de morte é a voz da luta / Se quem confia a própria dor perscruta / maior glória tem em ter esperança” (LOURENÇO, 1983, p. 171), capaz de ser sentida naturalmente pela lembrança da chuva: Faz um rumor de chuva / tem um sabor de morte” (LOURENÇO, 1983, p. 162). Sabedor do destino trágico irrefutável, o poeta só pode se

¹⁴ Para Eugénio Lisboa, Carlos de Oliveira é “o único poeta realmente notável” produzido pelo movimento neorrealista.

alimentar do desencanto, da falsa ilusão, voltadas ao inconsciente e ao fundo irracional da existência que se debate contra a piedade ausente, a ponto de formar um enigma maior em sua poesia:

Mas a verdade é que, independentemente dele, ao nível da sua mais “clara” realidade há uma “mágoa” e um “desalento” e uma “voz de morte” cujas raízes não mergulham apenas na opacidade futuramente solúvel dos “muros”, das “trevas”, nem da “luta”. Embora o poeta não o reconheça “explicitamente” o que leva em si é o seu enigma. É também o enigma do neo-realismo em geral, ou mais justiceiramente, a sua acaso necessária *ilusão vital e histórica*. (LOURENÇO, 1983, p. 171)

A poesia de Carlos de Oliveira, de acordo com Lourenço (1983, p. 179-180), destina-se a obter da Terra um Apocalipse de Esperança, cumprir o exorcismo de fazer nascer deste caos “novos céus”, novas terras”, como no poema:

O sol,
as combustões
onde a esperança
erra,
o indizível
fogo da terra
e as suas chamas
os diamantes,
sejam comigo
nesta hora mortal
e sufocada
como um soluço.

(LOURENÇO, 1983, p. 194)

Na impossibilidade de cumprir a esperança, abafada como num soluço, resta ao poeta Carlos de Oliveira contemplar o silêncio triunfante: “Chove? Qualquer coisa como isso. E caminhando sempre, há em redor de nós a terra cheia de silêncio” (LOURENÇO, 1983, p. 171). O silêncio de uma terra ausente de deus, antiparadisiaca, que não promete eternidade, apenas uma dor vã e uma alma breve, sem esperança, justifica uma visão neorrealista que não só exclui, como de certo modo se constitui contra o que vulgarmente se chama Religião ou mesmo religiosidade, segundo Lourenço (1983, p. 195). Se a geração neorrealista é filha de um tempo privado de bens e de esperança, como indica Lourenço (1983, p. 28), apartada assim de um deus verdadeiro, ela não poderia sucumbir então à ilusão sempiterna de um deus

inexistente? A ilusão da glória, nesse caso, não seria o fracasso que se consubstancia sempre em dor e em morte?

4. A FARÂNDOLA DE JOÃO DA SILVA CORREIA

Como já se sabe, o discurso literário neorrealista considera a integração do real no fenômeno imaginário, a valorização do seu caráter documental e uma mensagem artística constantemente atenta aos fenômenos sociais e econômicos. Isso não deve fazer esquecer a dimensão estética da obra literária, ainda que seu discurso preserve uma recusa velada aos princípios criativos de tipo esteticista. Uma primeira análise, em termos paratextuais, do livro *Farândola*, de João da Silva Correia, poderá já demonstrar evidências da ocorrência ou não de traços desse discurso na obra, assim como a possível presença do peculiar caráter trágico-dramático advindo de uma religião profanada que entrevê aos homens um destino que é inexoravelmente o da miséria, do sacrifício, da dor, da morte redentora.

Antes de passar a uma análise paratextual de *Farândola*, importa saber que João da Silva Correia nasceu no dia 7 de novembro de 1896 na cidade portuguesa de São João da Madeira, vindo a falecer em 1º de maio de 1973 em Santiago de Riba-Ul. Foi comerciante, industrial, fundador e articulador do jornal *O Regional* de São João da Madeira. Em 1927, surgiram os primeiros sintomas da doença de Parkinson que o limitaria até o final de seus dias e que antecederia toda a produção de sua obra. Foi colaborador com artigos, crônicas e contos na imprensa local, regional e também em jornais de Lisboa e Porto, tais como: o *Jornal das Artes e das Letras*, *O Diabo*, *Opinião*, entre outros. Durante a Segunda Guerra Mundial, sob o pseudônimo de João-ninguém, escreveu palestras para a BBC de Londres. Em 1945, João da Silva Correia envolveu-se na desmistificação do regime de Salazar, solicitando nas eleições legislativas licença para a realização de uma manifestação democrática, que teve como consequência a abertura de processos na PIDE¹⁵.

Editado no ano de 1944, *Farândola* foi o primeiro livro publicado por João da Silva Correia, cuja obra é composta ainda por outros quatro livros: *Porta Aberta*, *Unhas Negras*, *Os Outros* e *Um Minuto de Silêncio*. Sobre a obra do autor, muito pouco se tem em termos críticos. Conhece-se sua trajetória de vida e até mesmo suas

¹⁵ Conforme pesquisa de Graça Neves, inserido nas Jornadas Europeias de Patrimônio.

qualidades pessoais, mas são escassas e insuficientes as análises de suas obras. Do pouco que se tem conhecimento acerca de sua obra, é praticamente fonte única de consulta a palestra proferida por Renato Figueiredo na Biblioteca Municipal de São João da Madeira. Nela, Figueiredo (1985, p. 12) alude, entre outros pontos, aos regionalismos, aos modismos, aos termos caídos em desuso ou com significação local, fonte preciosa de notícias filológicas na obra de João da Silva Correia.

Em 1985, uma segunda edição do livro *Farândola*, revista e anotada por Renato Figueiredo, foi publicada pela Câmara Municipal de São João da Madeira. A segunda edição da obra muito pouco acrescenta à publicação original, mantendo *ipsis litteris* a “nótula necessária” do autor e o pequeno prefácio a Ferreira de Castro. Nenhum acréscimo em ensaio, artigo, posfácio, prólogo ou comentário preliminar aos contos se faz presente nessa segunda obra a diferenciá-la da primeira. Quanto muito, no que tange à leitura dos contos presentes em *Farândola*, percebe-se escassamente pequenas alterações de pontuação ou sinais gráficos, e mesmo alguns erros de digitação na segunda edição, além de umas poucas notas do editor em rodapés de página indicando algum possível neologismo ou regionalismo, sem maiores detalhamentos etimológicos ou de qualquer outra procedência.

Adotando a genealogia empregada por Genette¹⁶, uma análise do livro *Farândola* deve levar em conta a sua posição discursiva enquanto peritexto ou epitexto¹⁷, como forma de analisar os elementos constitutivos do seu paratexto:

Título, subtítulos, intertítulos; prefácios, preâmbulos, apresentação, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; dedicatórias, tira, jaqueta [cobertura], e vários outros tipos de sinais acessórios, [...], que propiciam ao texto um encontro (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto ele gostaria e pretende. (GENETTE, 1982, p. 10)

¹⁶ Segundo Genette, a paratextualidade ou transcendência textual do texto geralmente decorre de um certo número de produções verbais ou não-verbais que acaba o cercando e prolongando para apresentá-lo e torná-lo presente no mundo, para recepção e consumo, sob a forma de livro. GENETTE, Paratextos editoriais, p. 9.

¹⁷ O peritexto, categoria marcada pela continuidade ou unidade da obra, circundando o texto dentro do próprio espaço da obra, pode ser exemplificado como nome do autor, título, capa, notas do autor ou editor, entre outros. O epitexto também está situado no entorno do texto, porém a uma distância marcada por uma descontinuidade em relação à obra, tais como: entrevistas do autor, debates, resenhas, correspondências e diários que, com o tempo, podem passar a integrar a obra.

Numa breve análise paratextual, percebe-se que a segunda edição do livro *Farândola*, em termos de projeto gráfico, também em muito pouco se diferenciou da primeira, publicada em 1944 pela Editorial Inquérito de Lisboa. Cores e ilustração aparecem idênticas, assim como a fonte utilizada no nome do autor ao alto da capa e no título do livro, em letras maiores desenhadas logo abaixo. A única alteração substancial entre as edições diz respeito ao formato (tamanho do livro), em que a segunda edição aparece um pouco maior, e no que diz respeito às informações constantes na contracapa. A primeira edição apresenta indicações sobre obras e preços da Editorial Inquérito, incluindo o valor do próprio livro *Farândola* à época, caracterizando o uso do espaço da contracapa como de função publicitária ou promocional da editora. A segunda edição faz uso da contracapa para divulgar uma nota biográfica de João da Silva Correia, incluindo os títulos de outras obras do autor. Na comparação entre as duas contracapas, percebe-se na segunda edição um ganho ou acréscimo de prestígio ao autor de *Farândola*, uma vez que o caráter promocional passa do de propagandear outros títulos e preços de uma editora, como é o caso da primeira edição, para o de legitimar ou qualificar a obra e seu autor a partir de dados de sua vida. Cabe citar, como fator relevante, o parágrafo final das informações que constam na nota biográfica da contracapa da segunda edição, dando conta de uma suposta importância literária ao autor e sua obra:

A João da Silva Correia e à sua obra se referiram, em termos altamente elogiosos, nomes grandes das letras, como Ferreira de Castro – seu dedicado companheiro e amigo – Aquilino Ribeiro, João de Barros, Serafim Leite, José Gomes Ferreira, Miguel Torga, Fernando Namora, Jaime Brasil, Assis Esperança e tantos, tantos outros. (CORREIA, 1985, nota de contracapa)

Passando ao que há de comum em ambas as edições, constata-se que a ilustração da capa está diretamente relacionada com o primeiro conto do livro, intitulado *Mijados e Chamorros*, uma vez que diz respeito a uma procissão em que aparecem dois personagens. O primeiro, vestido numa espécie de opa de seda vermelha, carrega o estandarte do Sagrado Coração de Jesus, tal como descrito no conto. Logo atrás, o segundo personagem, vestido de anjo celestial e lembrando a altura de uma criança, carrega uma grande vela acesa e segue os passos do primeiro como a sugerir uma procissão, confirmando a temática do primeiro conto. Cabe

ressaltar que a cor vermelha nas vestes dos personagens, no esplendor ao fundo, na totalidade do estandarte carregado, em algumas flores ao chão e na fonte do título *Farândola*, em contraste com o branco e azul do restante da capa, consideradas cores mais sóbrias, frias e que lembram maior espiritualidade e purificação, parece conceder à capa uma ideia de sutil afronta ao caráter divino da ilustração, como a denotar uma procissão profanada.

O título do livro, além de se apresentar em letras maiores e vermelhas comparadas aos elementos textuais restantes, demonstra um desenho de letra que parece aproximar um caráter gótico-cristão de um estilo mais descontraído e pouco ortodoxo, representando uma ideia de humor ou sátira. Faz-se necessário também uma alusão aos significados da palavra “farândola”, o primeiro a indicar popularmente um grupo de maltrapilhos, súcia de farsistas ou de vadios. O significado ligado à sua origem provençal, advindo de “farandoulo”, relaciona a palavra à dança provençal de cadeia ou ao grupo que a execute ou assim pareça dançar. Um último significado é atribuído ao sinônimo de farrapo¹⁸.

Araújo (2001, p. 1) acrescenta que, ainda que o título seja a instância paratextual cuja força ilocutória é mais rica e imediata, o prefácio se oferece, muitas vezes, como um dispositivo criador de regras, de compromissos, de expectativas e até de interpretações fornecidas previamente que condicionarão a leitura. O livro *Farândola* apresenta, em suas duas edições, dois textos que antecedem o texto da obra como prefácios, ambos de autoria de João da Silva Correia. O primeiro, intitulado *Nótula Necessária*, se divide em duas partes. Na primeira, o autor parece justificar seus defeitos literários, em linguagem bastante prolixa, cujas origens parecem se misturar às dificuldades de saúde vivenciadas por ele, salvas pelo contato que adquiriu com a obra engrandecedora e os conselhos particulares de Ferreira de Castro:

Não venho – já se sabe – macaquear atitudes de agradecimento que, além de tudo, seriam aqui descabidas; quero, contudo, encomendar-me a Deus, nomeando os santos da minha devoção. Por isso me socorro do beneplácito do escritor que, sobre as peregrinas faculdades de uma pena extraordinária, dispõe daquele sentido de solidariedade humana que resume, afinal de contas, o grande segredo de sua intuição, como encenador inigualável de

¹⁸ Todos os significados da palavra “farândola” advêm de verbetes contidos no dicionário Michaelis. Informações disponíveis em http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/farandola%20_964537.html. Acesso em 14/05/2016.

almas e de emoções [...] Resta-me saber se o velho Jeová aceita o voto de penitência e se, para lá do âmbito da minha fé, haverá piedoso respeito ou risos de mofa. (CORREIA, 1985, p. 9-10)

Percebe-se, por essa passagem, a reverência a Ferreira de Castro como escritor cuja solidariedade humana não escapa à sua obra, atenta aos desvalidos e desprivilegiados socialmente. Da mesma forma, constata-se a referência cristã que remonta à leitura do *Antigo Testamento*. Na segunda parte da *Nótula Necessária*, o autor se concentra numa alegoria que o avizinha e identifica à sede espiritual de beduínos islamitas, como viandantes perdidos no deserto, fazendo contrastar ou fundir numa mesma leitura elementos de religiões diferentes, ainda que insuficientes como garantia de sucesso ou felicidade ao escritor e ao homem: “E então que essas páginas avultam a meus olhos como derradeira esperança a murchar” (CORREIA, 1985, p. 11).

O segundo prefácio, intitulado “A Ferreira de Castro”, é escrito sob a forma de missiva, porém sem estar datada. Na carta, João da Silva Correia discorre sobre as qualidades do escritor admirado e de algumas de suas obras, capaz de intimidar o autor da *Farândola* tecida entre Alá e Deus:

Não, repito: depois do escritor insigne, não vale a pena escrever. Por isso é que eu hesitei muito, antes de me decidir a publicar este livro (se livro é). Quando o beduíno, na corcova do deserto, ao entardecer, se apeia do dromedário para render a alma a Alá, por certo que não vai depois orar a Mafoma ou ao Deus dos cristãos. Do mesmo modo, quem lobriga de longe a grande mesquita da arte magnífica de Ferreira de Castro, já não vem por certo sacrificar na ara irrisória do meu livro humilíssimo. (CORREIA, 1985, p. 14)

Ainda que os prefácios hesitem entre a humildade do artista e a benção espiritual ou divina consagrada no passado às musas poéticas ante a obra, a aproximação com o já renomado escritor Ferreira de Castro coaduna com a menção posterior na contracapa da segunda edição a diversos outros autores reconhecidos que elogiaram sua obra, de maneira a, de uma forma ou outra, estabelecerem uma prévia importância aos contos de *Farândola*. Outro ponto a considerar diz respeito à antecipação dos elementos religiosos que aparecerão na obra e que, independente do uso, sobrepõem-se já à epígrafe de Dante também contida no livro, tal qual uma primeira pista aos que ali ingressarem: “Ó vós que entrais – Deixai lá fora as

esperanças!”. Cabe agora analisar em que medida tais características aparecem ou são válidas à análise dos três contos de *Farândola*, propostos como *corpus* deste trabalho.

5. MIJADOS E CHAMORROS: DEUS DINHEIRO E JOÃO NINGUÉM EM PROCISSÃO

Mijados e Chamorros, título do conto que abre o livro *Farândola*, de João da Silva Correia, distingue-se dos demais presentes na obra. Não fosse apenas pela ironia aguçada a aproximar a narrativa da paródia¹⁹, há ainda um conjunto de correlações que revelam, sob o pano de fundo da discórdia política entre progressistas e regeneradores, durante a procissão religiosa numa pequena cidade portuguesa, a condição humana em seus malogros e ambiguidades. Ambíguo é também o jogo literário que se estabelece entre personagens e narrador, capaz de aproximar sagrado e profano ou de demonstrar, à força psicológica ou dos fatos, a onipresença do “Deus Dinheiro” improfanável, religião moderna depositária da aflição, da angústia e da total ausência de esperança.

Vencedor do 1º prêmio do concurso literário de novelas no jornal *O Diabo* em 1935, o conto *Mijados e Chamorros*, de João da Silva Correia, veio somente a integrar o livro *Farândola* em 1944. Assim, o conto *Mijados e Chamorros* constitui parte da produção literária inicial de João da Silva Correia, podendo mesmo ser considerado como texto incipiente e de formação do autor. Da mesma forma, a localização de tal conto dentro do conjunto da obra pode vir, nessas condições, a distanciá-lo ou diferenciá-lo das características nomeadamente atribuídas à produção literária do autor e, ao mesmo tempo, oferecer, por ventura, pistas ou sugestões de outros caminhos à sua escrita procedente. O que se pretende destacar aqui, com a análise do conto *Mijados e Chamorros*, é a existência de traços de uma narrativa que não é permeada apenas por um conceito de desesperança, como a envolver personagens desesperançados socialmente com suas vidas, semelhante ao que ocorre frequentemente nas narrativas neorrealistas. A narrativa de *Mijados e Chamorros* estaria mais próxima de uma narrativa absolutamente sem esperança, desprovida

¹⁹ A ideia de paródia que aqui interessa, citada por Giorgio Agamben, é a que parte de duas características canônicas para esse gênero textual: a dependência de um modelo preexistente, que de sério é transformado em cômico, e a conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes.

como um pecado original da possibilidade de felicidade em seu sentido divinizado, de qualquer sinal do que possa representar “esperança”, seja na conduta ou quanto à conduta dos personagens, seja na voz ironicamente desacreditada do narrador, seja nos elementos e objetos que fazem parte das linhas de intriga constantes na narrativa. É essa completa e genuína ausência de esperança, que se contrapõe à ideia de alguém que um dia já sentiu esperança e a perdeu, que estabelece como tom narrativo em *Mijados e Chamorros* o inescrúpulo da impiedade ou a ironia de quem goza o destino trágico sem remorsos, de quem desconhece o significado da palavra esperança. Nessa esteira, a ação prática e psicológica dos personagens corrobora para o inevitável, para o gesto profano que não encontra a culpa, desimpedido, livre a agir. A inexistência do que se queira denominar esperança, terreno fertilizado à profanação, vai encontrar, em última instância, as condições propícias ao doutrinamento religioso da psique e da ação por intermédio do que prediz os mandamentos do capitalismo. A ironia e a sátira, como figura ou recursos da linguagem narrativa, corroboram ao ensejo de um jogo de mostra-esconde, de despiste, de engano e ilusão, típico jogo do qual o capitalismo, como absoluta e totalitária religião moderna, toma parte com a maestria de quem maneja destinos.

5.1 NARRADOR E MIQUITAS DA PRIORA EM PROCISSÃO

O narrador de *Mijados e Chamorros* se constitui em terceira pessoa, dando mostras, no entanto, de não se caracterizar como um narrador heterodiegético ou em atitude demiúrgica diante da história narrada. Antes, aproxima-se mais de um narrador homodiegético à medida em que - embora não dê mostras concretas de participar da história, seja como testemunha principal ou personagem secundário - oferece dentro da narrativa visíveis indícios de juízos de valor em sua voz, ora para reafirmar ou reforçar a opinião, pensamento ou ação de um personagem, ora para intercalar elementos simbólicos de falta de esperança, ironia e profanação em seu discorrer narrativo dos fatos. O exame de alguns trechos da narrativa demonstra, com maior propriedade, tal assertiva. Quando descreve enumerando as características dos progressistas e regeneradores da localidade, o narrador interpõe expressões

valorativas em maior demérito ao segundo grupo, como “bigorrilhas do Chico Eleutério”, “um safado”, “meia dúzia de pataratas sem categoria”, “trastes de cabeça leve” ou “súcia de asnos”. Tais inserções parecem se constituir num recurso que, à prova de preconceito pessoal, ingenuidade técnica ou estilística, têm o mérito de acrescentar uma falsa opinião ao que é narrado, conduzindo perfidamente o leitor ao desencadeamento da ação dentro de um espaço psicológico mais amplo e ambíguo - típica cilada literária capaz de enganar, ludibriar, iludir e, assim, preparar terreno fértil a multi-interpretações. Para isso, o narrador de *Mijados e Chamorros* apela, de forma substancial, à construção irônica, que permite a interpretação dúbia, equívoca, falsa, incerta, fadada ao despiste, como se entre religiosa e profanadora, ou pregadora da fé e pagã em sua falta de esperança. É o que se pode constatar no excerto: “Lá vinha a procissão. Aquilo, sim!... Que luxo! Que riqueza! Anjinhos até mais não!” (CORREIA, 1985, p. 20). Ou ainda, ao referir-se aos regeneradores:

[...] os tais sujeitos julgavam-se também com direito a ter critério próprio, opinião própria. Viva o luxo!... E, então, critério, opinião, fora do ideal progressista! Ah! não se poderem reacender as fogueiras da Santa Inquisição, que tanto a primor sabiam sufocar a irreverência do livre arbítrio na consciência individual! (CORREIA, 1985, p. 19).

A função actancial, numa relação estabelecida com a voz narrativa, parece se impor nas duas linhas de intriga da história: na ação (expectativa quimérica e posterior transcurso da procissão) e na ação psicológica que envolve a personagem Miquitas da Piora. A primeira frase da narrativa, que também apresenta indícios do caráter homodiegético do narrador, serve ao primeiro caso:

Aqui de Deus, queriam os progressistas que a procissão fosse dar a volta ao Cruzeiro [...], preceito sagrado de tradição, portanto, que era preciso guardar, agora e sempre, por todos os séculos de séculos; sem mal nem morte, pretendiam os regeneradores que logo às últimas casas do povo fizesse volta atrás, dobrando a esquina [...] pois que o Cruzeiro lá quedava no ermo, entre urzes e espinheiros, sem vizinhança de telheiro cristão, como alma penada [...]. (CORREIA, 1985, p. 17)

A última frase ou manifestação da narrativa serve ao segundo caso, já que é proferida pela Miquitas da Piora: “Olha a perdição dos homens!...” (CORREIA, 1985, p. 24). Caso a intenção fosse tomar esses dois trechos isoladamente, uma vez que a frase inicial e final de uma narrativa possuem posição muitas vezes estratégica e essencial no texto, poder-se-ia incorrer em interpretação bastante afastada das conclusões a

que uma análise mais detida e pormenorizada conduziria. No caso da ação narrada, a ordem de caráter doutrinário-religioso exemplificada na primeira frase do texto vai percorrendo o seu fio narrativo, ora ratificando, ora retificando sua intenção. Na medida em que tanto progressistas como regeneradores queriam que, religiosamente, a procissão acontecesse, como em todos os anos, o que faz com que tal intento tome direção oposta? Logicamente, a discordância política se dá também no plano da vaidade humana e as acusações dos progressistas sobre a conduta dos opositores ganha contornos de ainda maior força e tensão dramática com as interpolações do próprio narrador, capaz de utilizar seu ponto de vista a discrepar da lógica narrativa, sem estar explicitamente presente na história como personagem.

A descrição da procissão, contrastada com a barafunda posterior, permitem verificar, em melhor grau, esse rompimento discursivo com a lógica ou ordem estabelecida. Ao descrever as imagens e participantes ativos da procissão, a narração interpõe elementos elucidativos: “Então aquela Irmandade dos Passos! Que nobreza!...” (CORREIA, 1985, p. 20), “Lavradores de suíças, austeros, muito metidos ao sério, muito senhores de si, todos ‘vêde-me e não me toqueis” (CORREIA, 1985, p. 20), “Lá vinha também, no coice do cortejo, a cavalaria. Que garbo! Que majestade!...” (CORREIA, 1985, p. 21). A riqueza religiosa da cena parece impor-se à lógica pacífica inicial da narrativa e, como se vaidade chamasse vaidade, riqueza pobreza, e esperança (quem vem de espera, expectativa) desesperança, as descrições e interpolações posteriores encontradas no texto parecem mais se aplicar a um antissujeito ou narrador controverso. A primeira se refere à interrupção da procissão pelos regeneradores, na voz do narrador: “Corja de herejes! Não cair um raio que os fundisse!” (CORREIA, 1985, p. 21). A intervenção enérgica e desumana da cavalaria de Aveiro arranca da voz narrativa uma expressão que se opõe ao excerto anterior de quem visa a preservar o transcurso da rica procissão e a ordem religiosa das coisas: “O bom e o bonito principiou então. Os cavalos, mortinhos por folia, entraram a abrir caminho na mole do povolêu, sem mesmo respeitar os progressistas” (CORREIA, 1985, p. 21-22).

Ato contínuo, há a descrição humanizadora ou terrena da desgraça que se abate sobre os santos e imagens sacras da procissão. Cabe salientar aqui que as duas

principais imagens ou santos destacados durante a barafunda parecem não possuir estatuto divino, desde a forma com que são tratados ou nomeados em toda a narrativa; nomes, aliás, que prenunciam o destino de ambos na história: Mártir S. Sebastião (o “são” sofre abreviatura como espécie de apagamento para ceder destaque ao termo “mártir”) e Senhora das Dores. A fuga do abade, descrita ironicamente, merece também destaque. Ao atribuir a ele a imagem em fuga de um “passarão antediluviano – chape-chape-chape – em busca de abrigo na arca de Noé” (CORREIA, 1985, p. 22), a narrativa expõe o fim último religioso, o da salvação, o da tentativa de ascender ao símbolo sagrado, nesse caso bíblico, a aliviar a dor, o desespero e o sofrimento causado pelos homens, o que se confirma nos trechos seguintes atribuídos pela voz narrativa a esses mesmos homens: “[...] sanhudos sem coração que assim punham em debandada aquela hoste de arcanjos e santos do céu! Corja de herejes!...” (CORREIA, 1985, p. 22).

A personagem Miquitas da Priora, que participa como protagonista em duas sequências da narrativa, ou metade do texto, tem nos seus pêssegos, somados à oportunidade da procissão, uma falsa centelha de esperança. Descrita como uma jovem formosa, atraente em mimos e graças, mas sem eira nem beira, farrapona, ela, no entanto, faz uso de sua suposta esperança para a compra de um bem meramente de adorno, ornamental: as arrecadas. Os pêssegos gordos, corados, felpudos, tão atraentes e de formas tão apetitosas quanto a descrição sensual da personagem, encontram também no espectro das aparências a implícita imagem do fruto já não mais proibido: “A frutita – benzesse-a Deus! – bem merecia o apetite dos fregueses [...]” (CORREIA, 1985, p. 19). Pêssegos e personagem parecem coadunar de um ideal aparentemente comum, o da irresistibilidade da tentação, do pecado plantado em pleno seio religioso da procissão, ainda que suas imagens provocativas devessem se afastar dos cobiçadores sem paga ou pagãos, como se depreende da descrição da personagem:

Dezassete, talvez dezoito anos franzinos, delicados, diáfanos, cheios de doçura e sauidade – parecia mesmo figurinha terna de Bouguereau. O cabelo era loiro, de cor da luz; e os olhos, claros, tinham tonalidades de doçura muito íntima, que era mesmo uma tentação. Tez branca, seios de limão, à Luiz de Camões, verdinhos, rijos [...] mas Deus a livrasse de ser apanhada por matulão em brejo de monte, que era logo papada sem cerimônia, como pomba tenra em garra de gavião. (CORREIA, 1985, p. 19).

Importa aqui salientar, dentro do jogo proposto de palavras e imagens, as relações entre preceitos sagrados/religiosos e a face pagã/profana. Cabelos loiros à aparência de iluminados, tez branca e olhos claros de doçura íntima parecem se aproximar de um ideal religioso cristão, que encontram correspondência em outra característica da personagem: a sua semelhança com uma figurinha terna de Bouguereau, que pintou entre os séculos XIX e XX representações de jovens que, em grande medida, guardam traços angelicais. Tais atributos, de ordem sagrada, potencializam uma dualidade interpretativa quando amalgamados ou interpostos a elementos ambigualmente profanos; paradoxo que, à guisa de puritanismo, vem tão somente a enriquecer a narrativa. Assim, a doçura muito íntima da personagem, acrescida da capacidade de “tentar” olhares cobiçosos, bem como sua tez branca a realçar ancas roliças e seios rijos, oferecem à sua imagem, assim como a de seus pêssegos, um halo pecaminoso.

Não distante da tentação por trás de uma aparente despretensão ingênua, da pobreza e necessidade social da personagem, pode-se aludir ao objetivo único da sua presença na procissão, ou seja, um fim comercial, de venda, de entrega, de atração, de consumo. É a riqueza reiterada dos pêssegos e da procissão, junto à beleza fustigante da personagem, que acrescentam à narrativa a sugestão profanadora, caminho bifurcado e sinuoso que vai se revelando aos poucos, capaz de retirar a história do suposto lugar-comum da temática política, religiosa ou humanitária. Miquitas e os pêssegos se encontram em situação semelhante, expostos à contemplação dos passantes, oferecidos aos olhos e ao gosto, como produtos à venda ou à degustação, em troca do sumo prazeroso ou do sonho fútil e também material das arrecadas caprichosas.

Ao fazer uso da procissão para fins meramente mercantis²⁰, ao encontrar na reunião de pessoas que aguardam ou contemplam os símbolos sagrados uma

²⁰ O livro de contos *O Dia em que o Papa foi a Melo*, de Aldyr Garcia Schlee, e o filme *El Baño del Papa*, dirigido por César Charlone e Enrique Fernández, retratam um fato em comum: a visita do papa João Paulo II, em 1988, à cidade uruguaia de Melo, próxima da fronteira com o Brasil. Ambos apresentam personagens pobres e sofridos que vislumbram no evento religioso que atrairia milhares de fiéis uma oportunidade de arrecadar recursos com a venda de produtos ou serviços. Em ambos os casos, porém, os recursos seriam tão somente para uma melhoria de sua condição social, um alento no sofrimento que vivenciavam.

oportunidade de exibição ou entrega, seja da beleza apetitosa dos pêssegos ou da personagem, a profanação estabelecida pela narrativa alcança a neutralização daquilo que profana. Segundo Agamben (2007, p. 61), ao profanar restitui ao uso, já sem aura, o que estava indisponível e separado. A procissão religiosa e tudo o que a envolve passa a ter então outro uso. Deve-se considerar também, nesse caso, o significado duplo e contraditório do verbo *profanare* (tornar profano e sacrificar, ao mesmo tempo), como se a “existir algo parecido a um resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e a uma sobra de sacralidade presente em todo objeto profanado” (AGAMBEN, 2007, p. 61). Ou ainda, como forma de melhor esclarecer:

E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens. "Profano" — podia escrever o grande jurista Trebácio — "em sentido próprio denomina-se àquilo que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e à propriedade dos homens". E "puro" era o lugar que havia sido desvinculado da sua destinação aos deuses dos mortos e já não era "nem sagrado, nem santo, nem religioso, libertado de todos os nomes desse gênero" (D.11,7,2). Puro, profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens. Mas o uso aqui não aparece como algo natural; aliás, só se tem acesso ao mesmo através de uma profanação. (AGAMBEN, 2007, p. 58)

É na passagem para a quarta sequência da história, a ser apresentada mais adiante, que ocorre a interligação ou convergência narrativa entre as duas linhas de intriga. É também nessa sequência que os pêssegos e os elementos relacionados à procissão arruinada ganham verdadeira potência enquanto confirmação de sua função actancial. A expressão que inicia a primeira fase da quarta e última sequência explicita o caráter do destino irredutível, da maldição a que não se pode escapar enquanto pecadores, profanadores, expostos ao castigo redentor: “Por desgracia, era mesmo naquele ponto que a Miquitas da Priora tinha botado a tenda com os pêssegos” (CORREIA, 1985, p. 22). O Poder Divino, nesse caso concedido ao narrador, coloca religiosamente a personagem Miquitas da Priora no centro do conflito político, no caminho da procissão, no exato espaço temporal da “grande desavença”, capaz de conceder-lhe, em sua construção e reação psicológica, estatuto ainda superior à linha de intriga da ação que se desenrola a partir de então e que é apenas consequência ou promessa cumprida do que já se esperava. Miquitas, como só aos santos e mártires sucede, ganha na sequência os traços do desespero, da aflição, da ansiedade. Sua

angústia encontra, porém, razão maior e inesperada: não é o fim da procissão nem o risco de dor física o que passa a atormentar a personagem perante a cena “desgraçada”. Sua dor espiritual reside no risco iminente de perder seus pêssegos e “p’rá merca do luxo – toda a sua esperança” (CORREIA, 1985, p. 22).

Percebe-se, nesse ínterim, que a possibilidade de esperança em Miquitas da Priora só encontra razão num objetivo: a compra das lindas arrecadas com o dinheiro da venda dos pêssegos. É agarrada em desespero a essa “esperança” que Miquitas, franzina e débil, passa a defender heroicamente sua mercadoria: “E aflita, a fazer das tripas coração, lá se mantinha, sabia Deus com que custo” (CORREIA, 1985, p. 23). A voz narrativa, em convergência, dá amparo e razão à ação da personagem: “Os malvados dos regeneradores, os malvados!...” (CORREIA, 1985, p. 23). Mais adiante, quando o início da ação da cavalaria faz sucumbir sem misericórdia o festim religioso, sem distinguir corpo de alma, a voz narrativa vai mais uma vez amparar o pensamento de Miquitas: “Era o fim do mundo!...” (CORREIA, 1985, p. 23). Ao ver Joaquinzinho da Loja a correr desatinado, com a cara e cabeça empastadas de sangue, como um “santo-sudário”, o narrador volta a falar por intermédio dos olhos angustiados de Miquitas: “Jesus! Jesus! – que ali morria tudo!” (CORREIA, 1985, p. 23). A ação desesperada, reflexo lúcido de última hora, impulsionou Miquitas a rapidamente encontrar forma de salvar seus pêssegos: “apanhou o avental no braço esquerdo, à laia de sacola, lançou-lhe todos os pêssegos – a sua esperança, a sua riqueza” (CORREIA, 1985, p. 23). Ao depositar sua fé, sua falsa esperança, na salvação dos pêssegos, correndo todos os riscos corporais ao mesmo tempo em que os considera sua maior riqueza, narrador e personagem coadunam na profanação dos valores e objetivos religiosos em curso na procissão, desviando a ação para o desejo material. Ato contínuo, o corpo se ilumina na cena e Miquitas, de “graças íntimas ao léu” (CORREIA, 1985, p. 23), apanhando entre as mãos avental, saíote e roupas de baixo para servir de sacola aos pêssegos, foge pelo arraial em corrida adoidada, caracterizando cena de erotismo demasiado ousado. Enquanto a carne serve de visão tentadora ao espetáculo de sua fuga, “naquele preparo abertamente afrodisíaco” (CORREIA, 1985, p. 24), a narrativa contrapõe a condição de salvação da personagem

como chance última de purificação: “só por milagre escaparia dali alguém com fôlego cristão” (CORREIA, 1985, p. 23).

A aflição e a angústia, citadas recorrentemente na cena de Miquitas, são típicas dos pecadores, condenados a purgar sua heresia. É nesse ponto da narrativa que a culpa também parece pesar mais sobre Miquitas do que sobre os demais personagens. É ela que, vitimada, profanadora, pagã e utilitarista, representa na narrativa o exemplo maior do que vem a ser considerado o capitalismo como religião e seu “estado de extrema desesperança culpável” (BENJAMIN, 2011, p. 4), “celebração de um culto sem sonho e sem piedade” (BENJAMIN, 2011, p. 2):

Contribui-se para o conhecimento do capitalismo como uma religião se se recorda que seguramente o paganismo originário concebia a religião, a princípio, não como um interesse "superior", "moral", mas sim como um interesse imediatamente prático [...] (BENJAMIN, 2011, p. 1)

Ou ainda:

Tem-se na essência deste movimento religioso, que é o capitalismo, a persistência até o final, até a completa culpabilização [*Verschuldung*] final de Deus, até o atingido estado de mundo do desespero ao qual ainda é confiado a esperança. Nisso reside o inaudito histórico do capitalismo, em que a religião não é mais reforma do ser, mas sim sua destruição. O desespero se estende ao estado religioso do mundo do qual deveria se esperar a salvação [*Heilung*]. A transcendência de Deus decaiu. Mas ele não está morto, está envolvido no destino do homem. (BENJAMIN, 2011, p. 2)

É importante destacar que, no que se refere à culpa, não há no texto indício de um sentimento aparente de culpa por parte de Miquitas da Piora, em seu sentido psicológico. A culpa, nesse caso, em termos de destino ou desgraça, pode ser atribuída a ela como castigo de um deus ou religião. Diferente disso é o que acontece com o personagem Gervásio Baptista em *Unhas Negras*. No romance de João da Silva Correia, o operário chapeleiro se vê tentado, como sonho antigo, pela possibilidade de participar junto com outros operários de uma excursão a Braga. No entanto, mês após mês, sente o peso do pagamento das prestações da excursão e da culpa por não ter como dar uma vida melhor à esposa, alimentar os filhos ou custear tratamento médico ao primogênito moribundo. Tamanha culpa acaba por arrancar-lhe do antigo sonho da viagem. Gervásio Baptista desiste, com grande pesar, do passeio. A mesma consciência

não pode ser atribuída a Miquitas da Priora que, embora tão pobre quanto o velho chapeleiro, não se sente culpada por pensar em adquirir arrecadas com a venda dos pêssegos na procissão. Não é a pobreza que diferencia os dois personagens, mas a vaidade sobreposta a tudo.

Esclarecido que o milagre, enquanto dogma religioso e cristão, é concedido apenas aos santos, já nesse final da narrativa não se pode mais encontrar ou acreditar em tábua de salvação que redima o destino de Miquitas, lançada juntamente com toda a procissão à vala comum dos sem esperança. A “grande verdade sem remédio” (CORREIA, 1985, p. 24), a que a personagem em fuga não podia mais escapar, herança trágica grega, é a da perdição dos homens, última frase evocada repetidamente na narrativa, destino e desfecho irreversível. O fim do mundo é também o fim da esperança.

Ao mesmo tempo, é a partir dessa miserabilidade de expectativas perante a ação da personagem ou personagens, a falta de vislumbre de um Deus ou anjo da guarda que os salve, que se inaugura a “esperança” multi-interpretacional do jogo narrativo, o campo aberto propício à arte literária como potência. É justamente a morte de Genius (Ariel, Deus ou o Divino Onisciente que habita a nós e ao mundo) que possibilita essa libertação a uma ampliação de horizontes na narrativa, escapando ao terreno meramente religioso, político ou social:

Se a vida, sem Ariel, certamente perdeu seu mistério e, mesmo assim, de algum lugar nos é feito saber que só agora nos cabe, que só agora começamos a viver uma vida puramente humana e terrena, então a vida que não manteve suas promessas pode agora, por isso mesmo, dar-nos infinitamente mais. (AGAMBEN, 2007, p. 19)

Essa abertura da narrativa à potência multi-interpretativa, após a profanação e restituição ao uso do que estava indisponível e separado, ou divinizado/sagrado, é a que interliga personagem e narrador em *Mijados e Chamorros* a aproximá-los de uma espécie de brincadeira²¹, jogo a que estão lançados os destinos na grande festa pagã em procissão. É nesta “zona de indecibilidade, em que a esfera divina está sempre prestes a colapsar na esfera humana, e o homem já transpassa sempre para o divino”

²¹ Conforme Giorgio Agamben, na obra *Profanações*, “profanar” não significa simplesmente abolir e cancelar, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas.

(AGAMBEN, 2007, p. 62) que se dá um outro aspecto a ser ressaltado em *Mijados e Chamorros*, concernente ao narrador e à linguagem.

A ironia e o humor em *Mijados e Chamorros* parecem coadunar para um objetivo na narrativa: o da construção da paródia. O conto, analisado por essa ótica, vem a se constituir numa grande cena pagã advinda de uma intenção, que nunca se concretiza, de culto à religião e seus símbolos. Mas essa intenção, por trás do jogo ou brincadeira da paródia, nunca é explícita. Narrador e personagens se mantêm firmes e impassíveis na direção de um destino, ou desfecho, que nunca acontece. Ao ser profanada a procissão e tudo o que com ela se amalgama, a narrativa oferece um outro uso aos personagens, aos objetos e à ação, revelando a possibilidade do inesperado, do inesquecível²² e do mistério guardado até o seu final:

A respeito do mistério só pode se dar paródia: qualquer outra tentativa de evocá-lo descamba para o mau gosto e para a passionalidade. Paródica é, nesse sentido, a representação por excelência do mistério moderno: a liturgia da missa. (AGAMBEN, 2007, p. 36)

A narrativa de *Mijados e Chamorros* também representa uma paródia da vida, profanação aberta, caricatura ambígua como a da existência em essência verdadeira, desenhada na figura da personagem Miquitas da Piora. Talvez, por isso mesmo, fim de mundo memorável ou expiação inesquecível. Daí casar tão bem a ironia como recurso de linguagem na narrativa, forma de desvelar uma verdade por trás dos acontecimentos, de profanar legitimamente os fatos narrados sem desconstruí-los abertamente, apenas criando despistes dentro da própria linguagem narrativa de modo a inaugurar o jogo. Só se alcança a revelação, por trás da ironia ou da paródia usada no conto, quem se arrisca ao seu jogo, ao mistério do interdito da linguagem, à falsa ilusão da leveza do humor que contesta o mundo²³.

²² Também na obra *Profanações*, Giorgio Agamben afirma que do inesquecível só é possível a paródia.

²³ Ítalo Calvino, ao se referir à leveza em *Seis propostas para o próximo milênio* afirma que, assim como a melancolia é a tristeza que se tornou leve, o humor é o cômico que perdeu peso corpóreo, pondo em dúvida o eu e o mundo, com toda a rede de relações que os constituem.

5.2 A SEQUÊNCIA DE PISTAS DA PERDIÇÃO

A análise das sequências, linhas de intriga e composição temporal de *Mijados e Chamorros* oferecem as primeiras pistas da perdição profanadora que se estabelece na história e que, aliada à ironia de sua linguagem, “brinca” com os destinos sem esperança que estão em jogo ou jogados na narrativa. Cabe salientar, para fins estruturais, que a narrativa apresenta espaços em branco em sua diagramação gráfica (espaço duplo) que distinguem visualmente as sequências de sua estrutura. É importante ressaltar ainda que a história apresenta uma falsa linearidade, uma vez que a sequência 4 (última da história) retoma fatos inseridos no meio da sequência 3, como a se desdobrar sobre uma parte do já narrado para juntar-se, ou sobrepor-se novamente, à continuação da sequência 2 até chegar a um ponto em comum, quando então a narrativa avança, de forma una e sem desvios, como se conduzisse ou reunisse agora todos os seus planos, intrigas e personagens para um só final.

A primeira sequência da história inicia com a querela sobre o local por onde passaria a procissão: dobrar a esquina direita à Lagoaça, sem chegar ao ermo Cruzeiro (como queriam os regeneradores) ou seguir em frente e dar a volta ao Cruzeiro (como queriam os progressistas). A sequência se encerra com uma espécie de exemplo desse impasse político ao narrar o diálogo entre Joaquinzinho da Loja e ti’Augusto sobre os motivos para se temer ou não a ação de Chico Eleutério e seu grupo de regeneradores durante a passagem da procissão.

A segunda sequência está situada na descrição física e aspirações da personagem Miquitas da Piora quanto à passagem da procissão, permitindo assim formar uma primeira relação psicológica com a personagem. Mais pobre do que as demais (todas possuíam as cobiçadas arrecadas), farrapona, sem eira nem beira, apesar de bela, jovem e atraente, Miquitas da Piora coloca na passagem da procissão e na expectativa da venda de seus pêssegos sua fé a serviço de sua vontade de comprar arrecadas, de um ato mercantil, caprichoso, meramente adornativo, de atavio, que não encontra coerência direta com sua condição de pobreza e castração, como se depreende do excerto: “Então é que na mente da pequena principiou um

bailado de arrecadas e mais arrecadas, pêssegos e mais pêssegos, dinheiro e mais dinheiro, em bizarro tropel de apetites e aspirações” (CORREIA, 1985, p. 20).

A terceira sequência retrata o início da procissão, sua riqueza e beleza, até ser impedida por Chico Eleutério e seu grupo de regeneradores que não a queriam deixar chegar ao Cruzeiro. Desse momento em diante, a sequência se transfigura num conflito que já não é somente entre regeneradores e progressistas, mas entre o povo e a cavalaria a passar por sobre tudo, entre as imagens e símbolos santos da procissão arruinada e a desgraça que se abate sobre todos, sintetizada na última frase da sequência, proferida pelo narrador: “Corja de herejes!” (CORREIA, 1985, p. 22).

A quarta sequência retoma a ação paralela da personagem Miquitas da Piora, no momento em que o conflito narrado na terceira sequência ocorre. O início da sequência retrata a aflição e a angústia de Miquitas diante do conflito estabelecido, exatamente no ponto de passagem da procissão onde ela havia colocado à venda seus pêssegos. Primeiramente, ela tenta salvar a sua mercadoria, colocando-se apostada à defesa dos pêssegos expostos, mas logo surge a cavalaria desabridamente dando vazão à força e intensificando o conflito. Desesperada, Miquitas da Piora apanha o avental e, à laia de sacola, deposita todos os pêssegos ali e sai correndo em fuga, proferindo repetidamente as últimas palavras da sequência e da história: “- Olha a perdição dos homens!...” (CORREIA, 1985, p. 24).

Dentro das sequências elencadas, depreende-se uma linha de intriga de ação que se origina na discórdia política entre regeneradores e progressistas sobre o local por onde passaria a procissão, culminando com o ponto de tensão da primeira sequência, como uma promessa futura, que seriam as ameaças de parte a parte quanto às suas expectativas sobre o curso que teria o evento. Na terceira e quarta sequências, ocorre o desenvolvimento e desfecho da intriga da ação com a narrativa dos acontecimentos da procissão: o ritual da passagem dos santos pelas ruas cheias de fiéis, as vestimentas, os adornos, até se encaminhar linearmente ao seu ponto maior, o das ameaças prometidas concretizadas ou o clímax da narrativa, que se materializa nos estragos causados pela discórdia entre os homens, o fim abrupto da procissão, a desgraça generalizada, “o fim do mundo”, “a perdição dos homens”.

Mas há ainda dentro da narrativa, como ponto que requer atenção especial da análise, uma linha de intriga de personagem, focada em Miquitas da Piora e seus pêssegos, que está presente na segunda e quarta sequências da história. No plano narrativo, a interpolação entre essas duas sequências e as sequências da linha de intriga da ação acaba convergindo, dentro da última sequência, para a narração dos acontecimentos derradeiros e, conseqüentemente, para a participação prática da personagem Miquitas da Piora no desfecho da história.

Cabe salientar ainda que a história de *Mijados e Chamorros* não possui, dentro da narrativa, uma data certa explicitada para o seu decurso. Por aproximação, compreende-se que pode ter ocorrido em dois períodos: ou entre 1879 e 1881, período em que José Luciano de Castro, líder progressista, esteve no poder como Ministro do Reino no primeiro governo do Partido Progressista em Portugal, que ele havia ajudado a fundar em 1876; ou ainda entre 1886 e 1890, período em que José Luciano foi chamado pela primeira vez a formar governo, assumindo as funções de Presidente do Conselho de Ministros. É a fala de um dos personagens do conto que oferece indícios do período em que ocorre a história. Joaquinzinho da Loja diz: “Nem que não estivesse no poder o senhor José Luciano! Isso são favas contadas: a procissão há-de ir ao Cruzeiro” (CORREIA, 1985, p. 18).

Em termos de delimitação de tempo da história, ou duração, parece decorrer entre alguns dias antes da procissão e o próprio dia em que ocorre a procissão, onde se dá o seu desfecho. Não é possível delimitar exatamente quantos dias antes da data da procissão a narrativa inicia.

Uma vez que a frequência de uma narrativa deve levar em consideração uma “relação quantitativa estabelecida entre o número de eventos da história e o número de vezes que são mencionados no discurso” (REIS; LOPES, 1996, p. 182), o discurso pode se revelar singulativo (a narrativa conta uma única vez o que aconteceu uma vez na história), repetitivo (reporta o discurso em momentos distintos um acontecimento da história) e iterativo (uma única emissão da narrativa representa várias ocorrências do mesmo evento)²⁴. Dentro de tais preceitos, a narrativa do conto *Mijados e*

²⁴ Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=35&Itemid=2. Acesso em 14/05/2015.

Chamorros se apresenta num discurso repetitivo, uma vez que narra um fato (a discórdia e o conflito popular ocorrido quando da passagem da procissão), de forma sobreposta na terceira e quarta sequências. Assim, em *Mijados e Chamorros* transparece nitidamente que o número de eventos da história é menor do que o número de vezes em que são mencionados no discurso.

5.3 TRADIÇÃO, TRANSGRESSÃO, VAIDADE E OUTRAS PERDIÇÕES NO ESPAÇO DA NARRATIVA

Da mesma forma como ocorre em sua localização temporal, também não há na história nenhum dado preciso de localização espacial. O que há são aproximações, pistas que permitem deduzir uma região ou cidade onde ocorre. O mesmo Joaquinzinho da Loja é quem oferece uma das pistas durante o diálogo com ti'Augusto, ao referir-se a membros da cavalaria de Aveiro que estariam no local da procissão no dia marcado. Subentende-se, assim, que a narrativa não ocorre na cidade de Aveiro, mas sim no distrito de Aveiro, circunscrição legal daquele domínio territorial e político e que, somente assim, cederia membros de sua cavalaria. Na sequência seguinte da história aparece uma segunda pista do local ou cidade onde se dá a narrativa. A personagem Miquitas da Priora, ao sonhar com a venda de seus pêssegos na procissão, imagina-se a comprar arrecadas na Feira-dos-Quatro, em Arrifana, município atual da área metropolitana do Porto e que confronta ao norte com São João da Madeira. Ora, sendo São João da Madeira o município de nascimento do autor João da Silva Correia e onde viveu boa parte da vida, além de município pertencente ao Distrito de Aveiro e também à área metropolitana do Porto, pode-se arriscar a concluir, por aproximação dedutiva, que a história se passa no próprio município de São João da Madeira. Entretanto, durante a palestra de Renato Figueiredo, uma terceira pista ainda é concedida, o que volta a indefinir o local exato da narrativa: "Lendo João da Silva Correia, vamos desde o Porto a Arouca, de Grijó a Albergaria-a-Velha; conhecemos Mala-Posta de S. Jorge e Pinheiro da Beemposta; assistimos à procissão das Fogaças, em Vila da Feira [...]" (FIGUEIREDO, 1985, p. 10). A referência à procissão da Vila da Feira, sem constar nada na narrativa que a contradiga, pode também guardar relação

com o local onde se passa a história de *Mijados e Chamorros*. Torna-se, portanto, evidente que, no caso da definição do espaço onde decorre *Mijados e Chamorros*, não é claro para o grande público o seu local exato. Por aproximação, no entanto, conclui-se que se trata de São João da Madeira ou de uma de suas adjacências.

A exemplo da tentativa de se definir o espaço físico e objetivo onde se passa a narrativa de *Mijados e Chamorros*, cumpre atentar para a existência de outros espaços de natureza subjetiva a disputar e se interligar dentro da história. Na primeira sequência, é possível se distinguir dois desses espaços: o da “tradição”, o que queria que a procissão desse a volta ao Cruzeiro, situado politicamente na figura dos progressistas e no seu poder institucional, católico e dominante, uma vez que suas opiniões e influência ocupavam os espaços reconhecidamente de maior prestígio:

[...] falava o abade à boca do altar, e falava Joaquinzinho da Loja à boca do balcão. E não havia nem beata, nem jornaleiro, nem confessando, nem bebedor de quartilhos, que não trouxesse os ouvidos cheios de razões e mais razões pelas quais a procissão devia ir dar a volta ao Cruzeiro. (CORREIA, 1985, p. 18).

O segundo espaço, a se opor ao da “tradição”, é o da “transgressão”, o que queria que a procissão desviasse pela Lagoaça sem chegar ao Cruzeiro porque já não havia vizinhança lá, representado politicamente pelos regeneradores e por seu poder marginal, *gauche* e profano demonstrado à força dos acontecimentos descritos posteriormente na narrativa, poder este temido, mas não aprovado pela maioria e pelos bons costumes, como se vê no parágrafo:

Os regeneradores, esses, eram capitaneados pelo bigorrilhas do Chico Eleutério, um safado que até já tinha dado em baixa a negociar em vinhos e azeites por junto, dando um prejuízo, na praça, p’ra riba de trinta contos! Era uma meia-dúzia de pataratas sem categoria [...], uns trastes de cabeça leve que chegavam a falar em ‘revolução’ e em ‘república’, como quem fala na vinda de Deus Padre. (CORREIA, 1985, p. 17).

Os regeneradores eram considerados “uma súcia de asnos” (CORREIA, 1985, p. 17-18) e se estranhava o fato de, entre tantos degenerados de menos estirpe, contarem com a aprovação e companhia do professor oficial, um homem estudado, inteligente e que via “dois palmos adiante do nariz” (CORREIA, 1985, p. 28). Compreende-se, assim, por que o professor oficial, à guisa de estranhamento, tem suas características descritas tão só e brevemente no início da narrativa, sem que o

mesmo personagem volte a surgir outra vez, aparição que tem o único objetivo de conceder alguma legitimidade à causa e ação dos regeneradores, como ocorre também com outro personagem do romance *Unhas Negras*, do mesmo autor. Em *Unhas Negras*, o farmacêutico Camilo Palmeira, ilustrado, rico, posiciona-se ao lado da causa trabalhista e contra a exploração pelos patrões dos operários chapeleiros de São João da Madeira. Nesse segundo caso, no entanto, há um maior espaço do personagem dentro da narrativa, ainda que deva se levar em conta a proporcionalidade das duas ações em relação ao tempo ou extensão das narrativas, já que se trata de um conto e um romance.

O conflito de espaços culmina com a parte final da primeira sequência da história, no diálogo entre Joaquinzinho e ti'Augusto no balcão da loja, o que atesta a disputa de poder recorrente. No diálogo, ti'Augusto traz notícias da ameaça de Chico Eleutério quanto ao trajeto da procissão. Ao que Joaquinzinho responde com a expressão “nem que não estivesse no poder o senhor José Luciano!” (CORREIA, 1985, p. 18), demonstrando o poder superior, legítimo e, portanto, institucional dos progressistas. Na sequência do diálogo, Joaquinzinho da Loja, descrito como um personagem de barbela abundante, vozeirão de trombone, defensor da ordem e da passagem da procissão pelo Cruzeiro, revela ao interlocutor o seu trunfo, a palavra final e terminante do diálogo, reforçando o advento do recurso à força baseado no poder institucional, nesse caso o poder de polícia: “estava requisitada de Aveiro uma força de oito de cavalaria, não só para dar luzimento à procissão, mas também para manter a ordem, à chanfalhada, a tiro, fosse como fosse” (CORREIA, 1985, p. 18-19).

O espaço paralelo ao da disputa da procissão, e que se interliga psicologicamente a esses dois anteriores, está relacionado à personagem Miquitas da Priora. Trata-se de um espaço que se abre ao da decadência social e, ao mesmo tempo, ao da ganância caprichosa advinda da festa religiosa. Miquitas da Priora revela, por trás de uma primeira expectativa que poderia ser a da salvação, a do alento, a da redenção financeira advinda da venda de seus pêssegos na procissão para o sustento ou melhoria de sua vida sem eira nem beira, um segundo e surpreendente ensejo: o da expectativa da venda apenas para a satisfação pessoal de um capricho, o da satisfação da aparência, da vaidade, nesse caso feminina, sintetizada no sonho da compra de

arrecadas na Feira-dos-Quatro, em Arrifana. Nesse sentido, Miquitas já desvela psicologicamente a expectativa da procissão como um espaço de interesse material, mercantil, que na sua religiosidade se confronta com valores sociais, de monta capitalista, superficiais, simbolicamente situados numa atitude que mais se aproxima da intenção profana e de desconstrução da ordem sagrada.

Esses espaços acabam por se interligar mais claramente nas duas sequências finais da narrativa, quase a se interfundir. A terceira sequência inicia com a descrição do luxo e da riqueza da procissão. Trata-se de uma descrição que valoriza as imagens e o rito religioso em exibição, assim como os seus participantes, como a lançar sobre tudo uma aura de vaidade, de adorno, de beleza invejável. A descrição do espaço da procissão, nesse sentido, atribui corpo às imagens sacras, descrevendo suas vestes garbosas e não distinguindo, em sua descrição, os santos dos mordomos de carne e osso, também adornados em vestes, que a acompanhavam. Tudo e todos demonstram riqueza e grandiosidade. A distinguir-se do cortejo e de suas imagens vivas, como figurantes à parte, indignos à tamanha majestade, aparece o povo expectador: “À passagem do Santíssimo, o povo ajoelhava devotamente, atestando incondicional submissão à sagrada partícula do verdadeiro corpo” (CORREIA, 1985, p. 21).

Em lado oposto, embora próximo em sua falta de notoriedade do que representa o povo, aparece Chico Eleutério “com mais dez ou doze da sua igualha” (CORREIA, 1985, p. 21). Como traidores saídos do meio do povo, detentores da falta de dignidade e respeito, forçam a procissão a desviar caminho, esfrangalham o guião, arrancam tochas e insígnias das mãos do acompanhamento. A contra-ofensiva da cavalaria se dá então, sobre tudo e sobre todos. A falta de distinção, a misturar sagrado e terreno, espiritual e corpóreo, transparece na descrição do infortúnio que se abate sobre as imagens sacras da procissão e mesmo à grande ironia com que a cena é narrada:

A primeira vítima foi o Mártir S. Sebastião. Pois quem havia de ser? [...] o Santo ficou empinado, de braços abertos, voltado para o céu – parecia mesmo pedir valimento ao Senhor seu Deus, em andanças tão críticas. Semelhante percalço sofreu a Senhora das Dores. Mas essa rolou da peanha, veio, com o manto riquíssimo, ao pó do caminho [...] Por sua vez o abade, com alva e capa-de-asperges apanhadas às mãos ambas, para maior desembaraço das gâmbias, corria que se partia, a procurar refúgio num pátio. Dava idéia de avantesma ou então passarão antediluviano – chape-chape-chape – em busca de abrigo na arca de Noé. (CORREIA, 1985, p. 22)

Sem distinguir ou nomear o grande causador da discórdia generalizada e do fim da procissão, amalgamados como estavam todos na azáfama conflituosa tal qual num campo de batalhas em que não se sabe quem é oficial e quem é soldado, os “sanhudos sem coração” (CORREIA, 1985, p. 22) - o próprio Sagrado Coração de Jesus, uma das imagens que desfilavam na procissão, salvou-se somente graças à esperteza dos pegadores que o meteram numa quelha à espera de calmaria - são apontados ou acusados, como num desabafo, na última frase da sequência: “Corja de herejes!...” (CORREIA, 1985, p. 22).

Embora em situação socialmente mais desfavorável, integrante da camada mais baixa do povo, pode-se encontrar vaidade também na personagem Miquitas da Priora, que abre a quarta sequência e que, temporal e implicitamente, já está situada dentro do conflito da terceira sequência. A defesa heróica de sua mercadoria e mesmo a fuga por entre o conflito com os pêssegos envoltos no avental se devem à ideia fixa da compra das arrecadas, do que se depreende que não é o fim da procissão e a derrocada de todo o festim religioso que move a sua ação, mas sim a ambição gananciosa para a satisfação de um capricho humano, fútil e terreno. A reafirmação de tal espaço psicológico, que também se interliga e se confirma no desfile exuberante, rico, majestoso e de extrema vaidade corporificado na procissão, encontra, em contraposição e ao mesmo tempo no seu ocaso e derrocada, o fim esperado de toda a ambição da alma ou da carne, a verdade absoluta que se estabelece, ao cabo e ao fim, sobre todas as coisas. Tal assertiva pode ser exemplificada no gesto final da personagem Miquitas dentro da narrativa: “Gritava, gritava desesperada, incessantemente, para que tudo atentasse em peso naquela grande verdade sem remédio” (CORREIA, 1985, p. 24). Era mesmo o fim ou, como diz o texto dentro desta mesma sequência, à maneira de quem antecipa ou vaticina o cataclismo de valores humanos e religiosos perante a discórdia estabelecida: “Era o fim do mundo!...” (CORREIA, 1985, p. 23).

O fim do mundo é a completa ausência de esperança em sua salvação ou remissão. Finda a esperança, prenúncio de fim de mundo, o culto a uma religião perdura, conforme Agamben (2007, p. 63): “Precisamente porque tende com todas as

suas forças [...] não para a esperança, mas para o desespero, o capitalismo como religião não tem em vista a transformação do mundo, mas a destruição do mesmo”. Profanado, neutralizado, sem aura, restituído ao uso, o que era sagrado torna-se mais “rico” na narrativa de *Mijados e Chamorros*, capaz de se desdobrar em sentidos múltiplos por trás do jogo irônico da linguagem. Nessa perspectiva, não é demasiado acreditar que, em *Mijados e Chamorros*, o Deus católico é também João Ninguém. Impotente para lidar com a discórdia, a ganância, a sede de poder e a vaidade humana e terrena, é outro Deus, o Deus Dinheiro – símbolo maior e improfanável da religião capitalista – que dita o rumo da história.

6. MÃE CRISTINA A SOTAVENTO

A forma grave e séria inerente aos neorrealistas, a que já se referiu Eduardo Lourenço, parece ganhar nas demais narrativas de *Farândola* uma hegemonia constatável. O segundo conto do livro, intitulado *Sotavento*, distancia-se do humor e da ironia presentes em *Mijados e Chamorros* para se lançar, assim como a maioria dos demais contos, na marca estilística predominante atribuída à obra de João da Silva Correia:

[...] conseguia, com um ritmo muito rápido de acção, um simples apontamento, uma frase muito curta, dar vida e verdade às personagens, aos ambientes, às situações: focar o ridículo de uma cena; criar, com sobriedade, o clima dramático de um acontecimento. De onde a onde, parece perder-se em certo lirismo quase ingénuo e transbordante, mas sucede, de igual modo, depararmos, de súbito, com um realismo cru, por vezes até chocante. (FIGUEIREDO, 1985, p. 13-14)

Em termos de situação espacial, a narrativa de *Sotavento* se passa na maior ilha do arquipélago de Cabo Verde, denominada Ilha de Santiago, pertencente ao grupo de ilhas do Sotavento. Mais especificamente, no conselho cabo-verdiano de São Lourenço dos Órgãos. A narrativa do conto transcorre no ano de 1921, conduzida por um narrador heterodiegético²⁵ e em narração ulterior²⁶, o que também o diferencia do narrador de *Mijados e Chamorros*, ao mesmo tempo em que o aproxima de uma primeira evidência neorrealista:

[...] o Realismo, o Naturalismo e o Neo-Realismo, muitas vezes suscitando situações narrativas centradas num narrador heterodiegético, projetam nessas situações narrativas os códigos ideológicos que os caracterizam e os elencos temáticos que se articulam com tais códigos. (REIS, 1985, p. 13-14)

O discurso da narrativa se apresenta singulativo, sobrepondo o tempo do discurso com o da história, em situação absolutamente linear. A diegese²⁷ transcorre no intervalo de um dia. O conto se inicia emblematicamente com uma oração religiosa, demonstrando essa marca superior na narrativa do autor:

²⁵ Conforme Carlos Reis, o narrador heterodiegético relata uma história à qual é estranho, não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão; narra normalmente em terceira pessoa, em atitude demiúrgica em relação à história.

²⁶ Posição inequívoca de posteridade em relação à história.

²⁷ Espaço temporal em que se desenrola a história.

Rezavam todos quatro à porta da choupana, suja e encardida como tição negro, desde o postigo desnudo a escorrer dos gonzos, já mais derreada do que brincos de peso em lóbulos e velha. Ele, de joelhos, arrimava-se a um calhau, à laia de genuflexório, que os membros, magríssimos, já não abarcavam alento que lhe permitisse, por si só, a humilde posição de penitente. Os dois fedelhos – o Isaac e o Filipe – sentavam-se à banda, de mãozinhas erguidas para o Senhor Deus, que tudo manda, desde o pão dos pobres ao castigo dos maus. (CORREIA, 1985, p. 25)

Durante a reza do avô, da filha e dos dois netos, a descrição da canícula se abatendo sobre a ilha africana, abrasadora como se estivessem sobre uma fornalha, faz o ato de fé e fervor religioso misturar-se à onipresente profanação: “Parecia que toda a Ilha de S. Tiago, em transe de ebulição, ardia pavorosamente nas mãos de Satanás” (CORREIA, 1985, p. 27). Terminada a oração, o avô Fortunato João evoca soluçando o destino a que está julgado, joguete entre Deus e Diabo, refém do labirinto miserável: “Terras de Cabo Verde! Terras de Cabo Verde!... Que se Deus não acode, nem bichinho do monte, nem cardo selvagem!... Tudo, tudo morrerá debaixo deste sol de maldição, que nos chupa o sangue nas veias!...” (CORREIA, 1985, p. 27). Ou ainda: “Ficaram-se, por fim, os quatro, enleados naquele encantamento de desgraça, olhos nos olhos, almas nas almas, como que à espera da morte ou da remissão do seu infortúnio, por Deus Todo-Poderoso” (CORREIA, 1985, p. 28). Aqui se pode pressupor que houvesse a escrita inequívoca preferido a expressão “Deus Todo-Tenebroso”, a aproximá-lo do anjo da luz luciferino, e o sentido se igualaria na leitura. Desgraça, infortúnio e morte são consequência de um desejo comum a congregar personagens, autor e divindades acima do céu ou abaixo da terra:

[...] a voz lúgubre de Fortunato João principiou com ímpia imprecação, contra o destino, contra os próprios desígnios do Senhor. Manso e manso, a princípio, impulsivo e ardente, depois, soltou ali a alma em catadupas, dando largas à sua revolta: - Deus não acudia – murmurava – e ali tinham de morrer todos, como cães imundos [...] (CORREIA, 1985, p. 28)

Diante de um Deus aparentemente impotente, não pode haver justiça divina, mas sim suposta injustiça a interrogar “se vinha da justiça divina ou do egoísmo dos homens o cruento castigo” (CORREIA, 1985, p. 28). A gente miserável da ilha, tal qual numa metáfora do sotavento, apresentavam-se “desgarradas da âncora na torrente da vida, que, boiando à deriva, lá acabavam por naufragar, capitulando humildemente, deixando-se morrer...”. E mais adiante a obtusa fé recrudescer, mais do que dramática,

típica de melodrama característico e recorrente na obra do autor, reproduzida nesse caso pelo velho avô, arrebatado, a voz abafada pelo soluço: “- Jesus!... Senhor!... Tende piedade de nós!...” (CORREIA, 1985, p. 29). Perante tamanho desespero e miséria, o desejo da morte é chance única de alívio às agruras da realidade: “E sobre os corações magoados, a noite foi-se desdobrando lentamente, como sudário de piedoso esquecimento sobre aquela aflição de tristes seres vivos com a consciência, sempre presente, de que a morte os espreita e apetece” (CORREIA, 1985, p. 29).

Na sequência seguinte, Mãe Cristina, desesperada à procura de comida para os dois filhos e o tísico pai, depara-se com a cena horrenda e crua das ruas da ilha, que faz acerrar o sofrimento dos personagens dantescos condenados ao inferno daquele vivenciado pelo retirante miserável e faminto de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos:

Sucediam-se as cenas mais pavorosas e inverossímeis. Aqui, havia uma mulher morta, com a sua criancinha estarecida, nos braços. Mostrava o seio desnudo e já hirto, em que o bambino, marinhando impaciente, procurava ainda sugar o leite que secara [...] Ali era um velho que, ensandecido pela tortura da fome, procurava devorar uma pedra agarrada às mãos ambas, e levantava penosamente à altura dos lábios. Tinha um sorriso deslavado e indescritível de idiota; e mostrava dentes alvíssimos que estalavam fragorosamente ao contacto do pedregulho. Além, era uma crioula – doze ou treze anos de vida em botão – que, levada pela superstição geral de que o asseio dos cabelos era paliativo grandemente eficaz contra as agruras da fome, gastava as últimas energias passando e repassando um pente pela cabeça [...] E parecia então autômato a cumprir a regra mecânica do movimento sem consciência – sem uma contracção fisionómica, sem uma lágrima – passando e tornando a passar o pente nos cabelos, até cair inânime. (CORREIA, 1985, p. 30-31)

Hesitando entre a origem de tanta desgraça, se advinda de Deus ou dos homens, a narrativa parece tornar à temática de uma miséria terrena cujo destino único é o sofrimento e a morte arbitrada por Deus em combinação com o egoísmo, a vaidade e a ganância dos homens desiguais. Mister ao sentimento desesperado de salvação, na luta inglória contra o destino, resta apenas o paliativo, o consolo da esperança a findar-se: “Havia, em todas aquelas fisionomias, desgraça e aflição, a aflição do naufrago que esbraceja entre as vagas para alcançar, na voragem, o madeiro que flutua” (CORREIA, 1985, p. 32). A ilusão do naufrago à margem da morte logo se desfaz “sem arrimo de esperança, no pélago da desgraça” (CORREIA, 1985, p. 32).

A desgraça trágica coexiste pela esperança. A morte, capítulo final da vida, é antecipada pela melhora repentina, ilusória, sopro fantasioso a aparentar o que já não

existe mais, o que já se tornou irremediável, adiado apenas por um instante. É assim que Mãe Cristina, após trocar seus poucos ovos na mercearia de Antoninho Esteves, não se apercebe da escassa ração de milho no fundo de um alqueire, insuficiente para alimentar tantas bocas em casa, à sua espera, e parte desabrida, sob o sol ardente, cestita na mão, escarpa acima, rumo à aldeia:

[...] pôs-se a falar alto, consigo mesma, de como iria cozinhar escudelinha de cachupa, apenas chegasse a casa. E porque ali tinha ao alcance da mão a sua riqueza, voluptuosamente pôs-se a levantar, com sorriso de satisfação, a ponta do farrapo cingido ao atafal. O milhinho ali estava, Deus louvado, o milhinho ali estava!... À vista do cereal, porém, instantaneamente, com as mãos enclavinadas, de encontro ao peito, os olhos desmesurados de espanto, a boca franzida de amargura – uma exclamação angustiosa saiu-lhe dos lábios: - Senhor!... Misericórdia! [...] Santo Nome de Jesus!... Santo Nome de Jesus!... O milhinho que ali estava era pouco [...] Como é que Deus, suma bondade e suma misericórdia, exigia dos inocentinhos tão pesado tributo?!... (CORREIA, 1985, p. 35)

Deus e os homens conspiravam a tragédia do pai e de seus dois filhos. Tragédia que só pode ser consumada na narrativa pelo matiz melodramático. Ao alto da escarpa, ao fundo do precipício a pique, com o oceano se descortinando às vistas, Mãe Cristina avista um navio, “talvez da Blue Star ou do Lloyd Alemão” em seu rito luxuoso a singrar as águas amaldiçoadas da pobre ilha:

Àquela hora, entre a ventura dos que iam naquele navio e a sua desventura, ali, naquele canto do mundo, abria-se o abismo insondável da vontade de Deus, rigidamente transformado em força do destino [...] Parecia valer como pormenor de tragédia no palco da vida, a tragédia, sempre nova e sempre velha, da abundância e da penúria, dos que têm e dos que não têm – dos que navegam e dos que naufragam. (CORREIA, 1985, p. 36-37)

Diante da ganância e da injustiça, não divina, mas social e humana, é o Deus Dinheiro quem abre seu abismo insondável aos pobres de destino, escorraçados da vida, reféns do símbolo religioso: “Por fim, abrindo os braços em cruz, face voltada ao infinito, ficou-se quieta e muda como estátua de amargura”. Depois, como se conhecesse o próximo passo de uma procissão, restou-lhe tombar dramaticamente “a rasgar-se horivelmente nas arestas vivas da ribanceira [...] de penhasco em penhasco, até quedar, gotejando sangue, lá muito em baixo, em refolho agudo dos alcantis” (CORREIA, 1985, p. 38). Após o necessário sacrifício de Mãe Cristina consumado, “como quem cumpre cláusula irrevogável dos fados do destino” (CORREIA, 1985, p. 38), o crepúsculo do trágico dia na sequência final do conto, como novo ciclo que se

fecha, mas que volta sempre a abrir à promessa da nova e revigorante manhã seguinte, encontra na sagrada esperança a exata ausência dela:

Na mística do ocaso, pela tarde tropical, o Sol baixava nas águas, rubro e ardente, como hóstia dolorida a sangrar – como se fosse a extrema-unção, pela sagrada eucaristia, de tantos mártires que se alavam da ara de sacrifícios das terras de Cabo Verde ao tribunal de Deus [...] Breve desceriam os corvos a banquetear-se no triste coração oferecido à morte como penhor de agreste desesperança. Entretanto, nos Órgãos, três desventurados, em amargo transe, esperavam ainda, na sua hora de agrura e mortificação, a tão apetecida chegada da mensageira de esperanças no regresso à existência. (CORREIA, 1985, p. 38-39)

A mensageira tragicamente morta, ceifada da existência, só poderia transmitir um mudo e terminante recado a quem pudesse agora vê-la: o de que não há esperança.

7. CARAMULO: ALTAR ÀS DESGRAÇAS

Caramulo é o nome dado a uma serra em Portugal, geograficamente situada na transição entre as regiões da Beira Alta e Beira Litoral. A partir de 1920, os ares da serra do Caramulo motivaram a fundação de sanatórios no local para o tratamento e cura de doenças pulmonares. Caramulo também é o título do último conto de *Farândola*. O tom adotado na narrativa também parece se mostrar uma transição entre o estilo mais bem humorado e satírico de *Mijados e Chamorros* e a sobriedade e gravidade encontradas em *Sotavento*. A aproximá-los, a mesma riqueza apológica à desgraça, ao destino trágico, transfigurado em imagens religiosas que se prestam a atestar o labirinto escuro e inescapável da miséria humana.

A diegese de *Caramulo* transcorre ao longo das semanas da internação do personagem principal, Tiago, no Sanatório da Lomba, uma das clínicas de tratamento para tuberculosos na famosa serra. Assim como em *Sotavento*, o narrador é heterodiegético e a narração ulterior em relação à história. A narrativa, por sua vez, também se apresenta linear, sobrepondo o tempo do discurso com o tempo da história. A visão de Tiago, logo no início do conto, divisando os sanatórios seriados e idênticos ao longo da serra parece ser a chave a se confirmar durante a história: “Parecem fábricas...” (CORREIA, 1985, p. 129). Mais adiante, a narrativa faz referência às hordas de doentes como “o grande incremento da indústria da desgraça” (CORREIA, 1985, p. 129), afirmando que “a máquina da cura estava em plena marcha; assim não faltasse em barda a matéria prima essencial! – tuberculosos e mais tuberculosos” (CORREIA, 1985, p. 130).

As filas intermináveis de homens de cabeça verde e opa branca, alegoria a se referir aos doentes agonizantes pela falta de ar em suas vestes de tratamento, representam o ceticismo sobre a próxima realidade de Tiago naquele lugar que, “vencido, já mesmo ia mordendo o pó amargo da derrota?” (CORREIA, 1985, p. 130). A dúvida de Tiago logo se desfaz, sem chance de melhor resposta do que a mesma de sempre, ao assistir antes ainda de sua internação ao féretro sepultando mais uma vítima do destino comum aos homens, com o qual o personagem principal se identificara:

Trouxera, também, certamente, no coração, arrebol de esperanças, baldadas esperanças que lá iam agora a enterrar, dentro do pobre cérebro que as abrigara. Revoltara-se talvez, no derradeiro instante, contra o cruel destino; mas acabara por morrer, vencido, porque o único recurso era morrer e contra a lei fatal da desgraça não havia forças humanas, nem mesmo, talvez, divinas. (CORREIA, 1985, p. 131)

Em toda a narrativa, o clima e a paisagem da serra do Caramulo parecem influenciar o espírito e a ação da história como um termômetro existencial. A serra, em sua função actancial dentro da narrativa, permite “um vento de tragédia que transia as almas” (CORREIA, 1985, p. 131), ou uma “toada lúgubre, ecoando nos alcantis da serra, que mergulhava os pensamentos na consciência agreste da mesquinhez humana, vinda do nada e ao nada volvida” (CORREIA, 1985, p. 131). Noutras vezes, mesmo sem contato imediato ou físico com a paisagem, os personagens parecem já introjetar a função espiritual e de imolação entregue à serra, tal qual: “na arena inóspita em que lutava sem fé”, “na escalada agreste de tão agreste calvário” ou, de forma ainda mais detida, na sequência final do conto.

A confirmar-se também neste conto estão as expressões e reações melodramáticas dos personagens que, “à mercê do destino” (CORREIA, 1985, p. 133), aguardam impotentes o ato trágico final: “Um sentimento de infinita piedade isolou-o consigo mesmo. Lágrimas afluíram-lhe aos olhos. E, em silêncio, de alma ajoelhada, orou baixinho pelo infeliz” (CORREIA, 1985, p. 131). O mesmo recolhimento à oração, à reza como rito de passamento, os mesmos “pobres náufragos à deriva, agarrados instantaneamente à vida” (CORREIA, 1985, p. 132), “o mesmo Cristo agonizante, na ara da cruz, a pairar, sobre o mar de cabeças [...]. O mesmo vento de desgraça a trespassar os corações de agreste desconforto” (CORREIA, 1985, p. 133), a exemplo do que se vê na tessitura dramática de *Sotavento*.

Fato diferenciado na narrativa de *Caramulo* é a presença inesperada do personagem Ernesto Ramos que, na ausência de enfermeiros e médicos durante as crises respiratórias no sanatório, aparece no quarto de Tiago para medir seu pulso, sua febre e oferecer palavras de alento. Também paciente do sanatório, tuberculoso, Ernesto Ramos parece representar a imagem materializada do destino que, como espelho, aguarda por Tiago:

[...] quando eram mais violentas as crises e falhavam todos os recursos que lhe havia ensinado a sua experiência de tísico de velha data, Ernesto Ramos, em último extremo, pedia ao amigo que rezasse consigo. E as tristes almas atribuladas arrimavam-se então para Deus, a pedir a esmolinha da saúde que a vida lhes negava [...] a impregnar-se da derradeira esperança da fé superior ao homem, aquela fé à sombra da qual se morre mais conformado com o destino implacável. (CORREIA, 1985, p. 136)

O amigo ganha como um irmão, ou anjo à beira do leito de morte, se opõe ao legítimo irmão de sangue, Carlos, que depois de muito tempo de internação ressurgem no sanatório para instalar agora Tiago em Lisboa sob a justificativa de um novo tratamento descoberto para a doença. Como um dos personagens mais afetados de *Eça de Queirós*, a descrição dos gestos, atitudes e falas de Carlos parecem ser fruto da ironia de quem, otimista demais frente à morte sem fuga e às promessas inúteis da ciência, só pode devolver ao irmão moribundo a frase jovial e risonha: “Que ele, Tiago, estava trágico!...” (CORREIA, 1985, p. 137). Trágico e melodramático é como se apresenta Tiago, traços que o aproximam dos personagens neorrealistas²⁸, embora também corrobore a acercá-lo das “roupagens melodramáticas do Portugal profundo, rústico e provincial do romântico Camilo Castelo Branco” (LOURENÇO, 1999, p. 111). Tragicidade e melodramaticidade que não são compreendidas pelo irmão Carlos em seu arejamento refestelado e personificado à maneira de alguns personagens que Eça criou dentro do movimento da geração de 1870, denominada realismo português. Neorrealista também é o conflito que adentra Tiago ao imaginar o custo de seu tratamento: o que pensariam os sócios de sua casa comercial, como ficariam a esposa e o filho afundados em dívidas, já que “o direito à vida também custava dinheiro” (CORREIA, 1985, p. 137). Situação recorrente na obra de João da Silva Correia é a escolha de personagens de classes menos privilegiadas (operários) e de empresários decadentes economicamente (endividados), como é o caso de Tiago, o que acaba aproximando as duas classes em seu retrato social associado ao desânimo, ausência de esperança, angústia e desespero, comumente abordado sob o ponto de vista do destino trágico e de aspecto melodramático.

²⁸ No prefácio da sexta edição de *Gaibéus*, Alves Redol faz sua autocrítica ao seu romance, aludindo ao uso de um certo tom teatral pela exaltação, onde adjetivo andava de poleiro, um estilo oratória, rebuscado, que só não poderá chamar-se hipocrisia estilística por não ser intencional.

A despedida final entre Tiago e Ernesto Ramos melodramatiza o que está por vir, devir de morte, separados agora para serem jogados ao mesmo “deus-dará da sorte” (CORREIA, 1985, p. 138). Sorte que, sob as mãos divinas, só permite a possibilidade ainda viva e existencial de, em despedida, contemplar pela última vez a paisagem crepuscular do Caramulo, como um altar natural soerguido diante dos olhos aflitos que, desejosos da morte breve e da rápida desventura da dor, creem apenas descansar em paz:

Lá mais além, a servir de fundo ao presépio encantado, a mole gigantesca da Serra da Estrela, esbatida da luz mortal do Sol em declínio, parecia trono reluzente de capela antiga, em dia de Senhor Exposto [...] A servir de corcova ao imenso dromedário, e todo aureolado de claridades anémicas, o denticulo dos Cântaros, envolto em jaspe de neves puríssimas, lembrava a pomba do Espírito Santo a ascender ao infinito. Deus erguia-se ali alto e severo, mais alto e mais severo do que no pão bento da Eucaristia. Errava no ambiente um vago misticismo, tal como unção de prece em que se diluem sons de órgãos, em nave de catedral. E até os pinheirinhos, esparsos na paisagem, pareciam de mãos postas... E, da banda de cá, no Guardão [...] a penha adusta do Caramulinho, sentinela eterna de sombras de viventes que se estiolam aos poucos e se vão apagando uma por uma – parecia a orar a Deus pelos vivos e pelos mortos, pelos que findaram e pelos que findavam, uns ainda arrimados às suas esperanças, outros já na crueza do desengano [...] sempre com os olhos fitos na ampulheta que lhes conta os minutos da existência, sempre à espera de que se vença a letra que a desventura lhes apresentou, aceite irrevogavelmente pelo preço incomensurável da vida, e com vencimento, a breve prazo, na hora agreste da crucificação – na sepultura. (CORREIA, 1985, p. 140-141)

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O deus espectador, mas que ao mesmo tempo influencia no destino sempre trágico neorrealista, como se pode depreender do corpus analisado de *Farândola*, parece mesmo ser o da religião capitalista nessas narrativas. Atenta aos fenômenos sociais e econômicos, as narrativas de *Farândola*, instauradas sob o pano do drama, aquele que só acredita haver homem e destino, flana sob o olhar de uma Utopia deísta. Utópica é a esperança de Miquitas da Priora em vender seus pêssegos para a compra de arrecadas ou de Mãe Cristina em conseguir salvar sua vida e de seus familiares ou de Tiago em vencer a tuberculose fatal. Todos participam, como protagonistas, nesse jogo dramático de *Farândola*, nessa dança, festejo ou procissão destinada à morte.

Também na obra de Carlos de Oliveira, poeta neorrealista, infere-se que a única esperança possível reside na morte, ou seja, na própria ausência de esperança. Não se pode desconsiderar que, dos três personagens estudados, apenas Miquitas da Priora parece escapar com vida, apesar do infortúnio e da desgraça transfigurada em comicidade que a espreita durante a narrativa de *Mijados e Chamorros*. Diferente de *Sotavento* e *Caramulo*, o conto *Mijados e Chamorros* se vale do humor, da ironia e da sátira a romper com o caráter grave e sóbrio, típico da narrativa documental e denunciata atribuída à literatura neorrealista. Curioso é constatar que a obra seguinte na cronologia de João da Silva Correia, o romance intitulado *Porta Aberta*, vale-se desses elementos de linguagem, aptos à profanação, para também narrar uma procissão religiosa. Ainda que e apesar disso, *Mijados e Chamorros* possa ser considerado um conto neorrealista, faz-se mister observar a sua produção, antecipatória no tempo a todas as demais narrativas de *Farândola* e à obra procedente do autor, como um conto estilisticamente carregado de influências passadas, como a de um Guerra Junqueiro. Mesmo que apresente nuances da influência realista em seus contos, a posição marcadamente da obra *Farândola* como neorrealista advém principalmente da escolha de personagens socialmente necessitados e um certo desalento de quem insiste em acreditar angustiadamente na salvação religiosa. Por outro lado, há ainda traços existenciais verificados em algumas narrativas, senão nos

personagens, na paisagem que se descortina de forma actancial, elo entre a vida e a morte, entre o destino terreno ou terrífico e a religião, entre esperança e tragédia, resultado talvez de uma sutil e tímida influência presencista.

Ao constatar, também por sua localização temporal e histórica, que os contos de *Farândola* apresentam características do neorrealismo português, acredita-se que estudos ou pesquisas futuras poderiam vir a examinar a existência de elementos da sátira e do humor irônico na literatura neorrealista. Poder-se-ia também investigar em que medida escritores contemporâneos portugueses, como José Saramago ou António Lobo Antunes, são devedores ou herdeiros da corrente neorrealista portuguesa. Ou ainda averiguar a incidência de traços religiosos como elementos de ilusória esperança na literatura neorrealista portuguesa ou na correlata produção literária brasileira da década de 1930.

9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução Fábio M. Alberti. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

ANDRADE, Alexandre. **Álvaro de Campos, José Régio e Miguel Torga: do olhar absoluto para o olhar relativo**. Estação Literária. Vagão-volume 3, 2009. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL3Art1.pdf>. Acesso em 15/05/2016.

ARAÚJO, Rodrigo. **De textos e de paratextos**. Palimpsesto, nº 10, ano 9. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, 2010. Disponível em http://www.pglettras.uerj.br/palimpsesto/num10/resenhas/palimpsesto10_resenhas01.pdf. Acesso em 14/05/2016.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução Selvino José Assmann. 1ª edição. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

BENJAMIN, Walter. **Capitalismo como Religião**. Tradução Jander de Melo Marques Araújo Revista Garrafa, Programa de Pós- Graduação de Ciências da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Janeiro a Abril de 2011. Disponível em http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa23/janderdemelo_capitalismocomo.pdf. Acessado em 22/05/2016.

BERGAMO, Edvaldo. **Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

BUSTAMANTE, Isabela. **A reinvenção do real na obra de Augusto Abelaira**. Tese de doutorado da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2011. Disponível em <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/acessoConteudo.php?nrseqoco=61425>. Acesso em 15/05/2016.

CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. Tradução Ivo Barroso. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CATTAPAN, Julio Cesar. **José Régio na Presença: arte viva, modernismo e crítica.** Boletim de pesquisa NELIC, volume 13, nº 20. Poesia e(m) revista, 2013. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2013v13n20p58/27485>. Acesso em 15/05/2016.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários.** Disponível em <http://www.edtl.com.pt/>. Acessado em 18/05/2016.

CHARLONE, César; FERNÁNDEZ, Henrique. **El Baño del Papa.** 97 minutos, Brasil-França-Uruguai, 2007.

CORREIA, João. **Farândola.** Lisboa: Editorial Inquérito, 1944.

_____. **Farândola.** 2. ed. São João da Madeira: Câmara Municipal de São João da Madeira, 1985.

_____. **Unhas Negras.** 3. ed. São João da Madeira: Câmara Municipal de São João da Madeira, 2003.

_____. **Os Outros.** 2. ed. Revista por Renato Figueiredo. São João da Madeira: Câmara Municipal de São João da Madeira, 1989.

_____. **Um Minuto de Silêncio.** 2. ed. Revista por Renato Figueiredo. São João da Madeira: Câmara Municipal de São João da Madeira, 1993.

_____. **Porta Aberta.** 2. ed. Revista por Renato Figueiredo. São João da Madeira: Câmara Municipal de São João da Madeira, 1986.

COSTA, Lúcia. **A poética de Aristóteles – Mímesis e verossimilhança.** São Paulo: Ática, 1992.

FERRI, Ana Carla. **Uma história de pequenos heróis: uma leitura de O trigo e o joio, de Fernando Namora.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

FIGUEIREDO, Renato. **Breves Noções da História da Literatura Portuguesa.** 3. ed. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1955.

_____. **Breves Noções da História da Literatura Portuguesa.** 4. ed. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1961.

_____. **Caleidoscópio.** 1ª edição. Revista por Magalhães dos Santos. São João da Madeira: Laborpress, 2009.

_____. **João da Silva Correia, o Homem, o Escritor.** Palestra proferida na Biblioteca Municipal de São João da Madeira, Câmara Municipal de São João da Madeira, 1985.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOMES, Álvaro C. **A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo.** São Paulo: EDUSP, 1993.

GOMES, Raul. **Maria escada de serviço, por Afonso Romeiro.** Disponível em http://www.geocities.ws/galaaz67/textos_teoricos_do_neo_realismo_2.html. Acesso em 15/05/2014.

LISBOA, Eugénio. **Poesia portuguesa: do Orpheu ao neo-realismo.** Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

LOURENÇO, Eduardo. **Sentido e forma da poesia neo-realista.** 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.

_____. **Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.** Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **Ensaio sobre literatura.** Tradução Leandro Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MONTEIRO, Rui. **Razões que nos separam.** Disponível em http://www.geocities.ws/galaaz67/textos_teoricos_do_neo_realismo1.html. Acesso em 15/05/2016.

NAMORADO, Joaquim. **A poesia necessária.** Coimbra: Vértice, 1966.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos.** Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2013.

OLIVEIRA, Susan; SANTOS, Isabel dos. **Literatura portuguesa III: 9º período.** Florianópolis: UFSC/CCE/LLV, 2013.

PAIVA, Valéria. **A literatura brasileira na gênese do neo-realismo.** Disponível em <http://ubiletras.ubi.pt/wp-content/uploads/ubiletras04/paiva-valeria-literatura-brasileira-neo-realismo.pdf>. Acesso em 15/05/2016.

PÁSCOA, Márcio. **Reflexões sobre o neo-realismo e um artigo de Fernando Lopes-Graça para a revista Vértice.** Revista Aboré da Universidade do Estado do Amazonas, volume 2, número 2, 2006. Disponível em http://www.revistas.uea.edu.br/old/abore/artigos/artigos_2/Artigos_Professores/Marcio%20Leonel%20Farias%20Reis%20Pascoa.pdf. Acesso em 28/04/2016.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas.** 58. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

REDOL, Alves. **Gaibéus.** 6. ed. Lisboa: Europa-América, 1965.

REIS, Carlos. **O discurso ideológico do neo-realismo português.** Coimbra: Almedina, 1983.

_____; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de Narratologia,** 5. ed., Coimbra: Almedina, 1996.

RODRIGUES, Urbano. **Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo.** 1ª edição. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

SACRAMENTO, Mário. **Há uma estética neo-realista?** Lisboa: Vega, 2008.

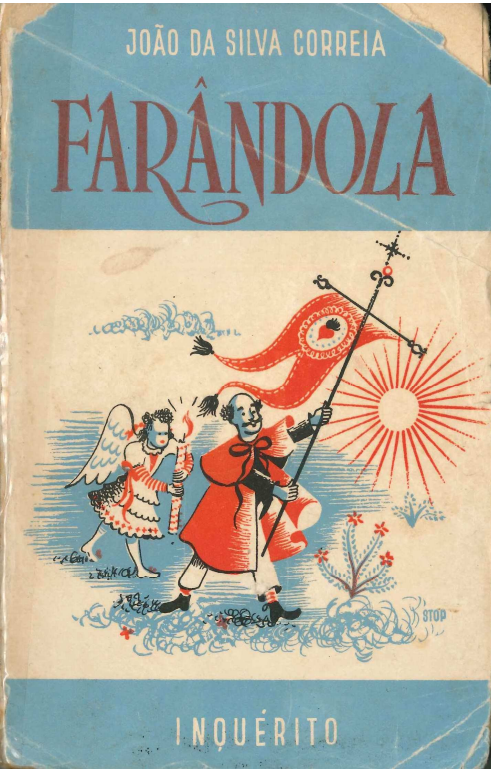
SARAIVA, A. J.; LOPES, O. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2005.

SCHLEE, Aldyr Garcia. **O dia em que o Papa foi a Melo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

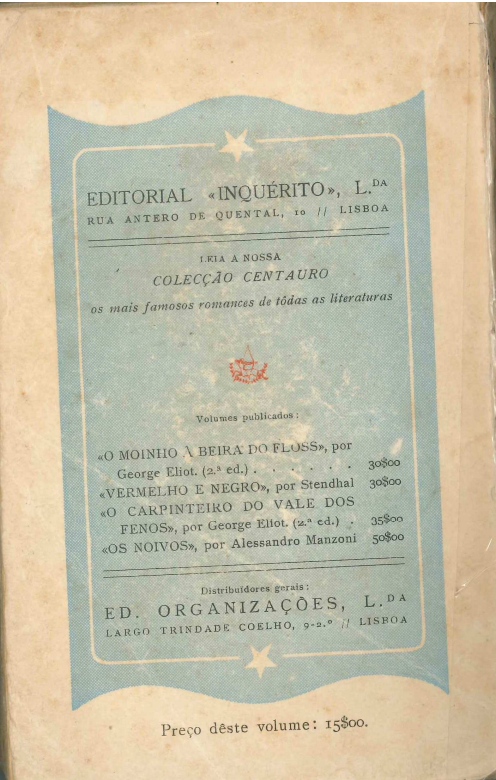
SÓFOCLES. **Édipo rei**. 5. ed. Tradução J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

10. APÊNDICES

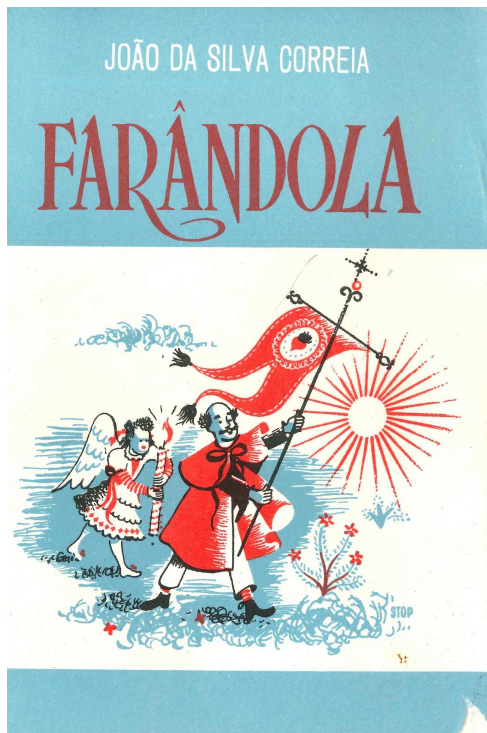
Capa *Farândola*, 1944



Contracapa *Farândola*, 1944



Capa *Farândola*, 1985



Contracapa *Farândola*, 1985

JOÃO DA SILVA CORREIA

João da Silva Correia nasceu em S. João da Madeira em 1896, aqui se criando e educando. Veio a exercer actividade industrial e comercial, “ao invés da índole”, como ele próprio escreveu.

Autodidacta, desde novo que a leitura o prendeu com paixão absorvente. E desde novo, também, começou a escrever, tendo colaborado na imprensa diária de Lisboa e Porto, e em semanários culturais. A BBC de Londres, durante a II Grande Guerra Mundial, transmitiu numerosas crónicas de sua autoria, que assinava com o pseudónimo de João Ninguém.

De uma generosidade pouco vulgar, extrovertido, alegre, comunicativo, doença implacável atacou-o na força da vida, quase o impossibilitando de conviver. Mas não se tornou, por isso, um revoltado, antes encontrou na escrita o meio de falar, de comunicar, de dialogar.

A nota dominante de toda a obra de João da Silva Correia é a simpatia, a compreensão, a solidariedade para com os fracos, os doentes, os desprotegidos. O seu ideal foi o de um mundo melhor, em que não houvesse fome, injustiça, guerra, mas pão para todos, cultura, liberdade e paz.

A João da Silva Correia e à sua obra se referiram, em termos altamente elogiosos, nomes grandes das letras, como Ferreira de Castro — seu dedicado companheiro e amigo — Aquilino Ribeiro, João de Barros, Serafim Leite, José Gomes Ferreira, Miguel Torga, Fernando Namora, Jaime Brasil, Assis Esperança e tantos, tantos outros.

Faleceu em S. João da Madeira em Maio de 1973.

OUTRAS OBRAS DO AUTOR:

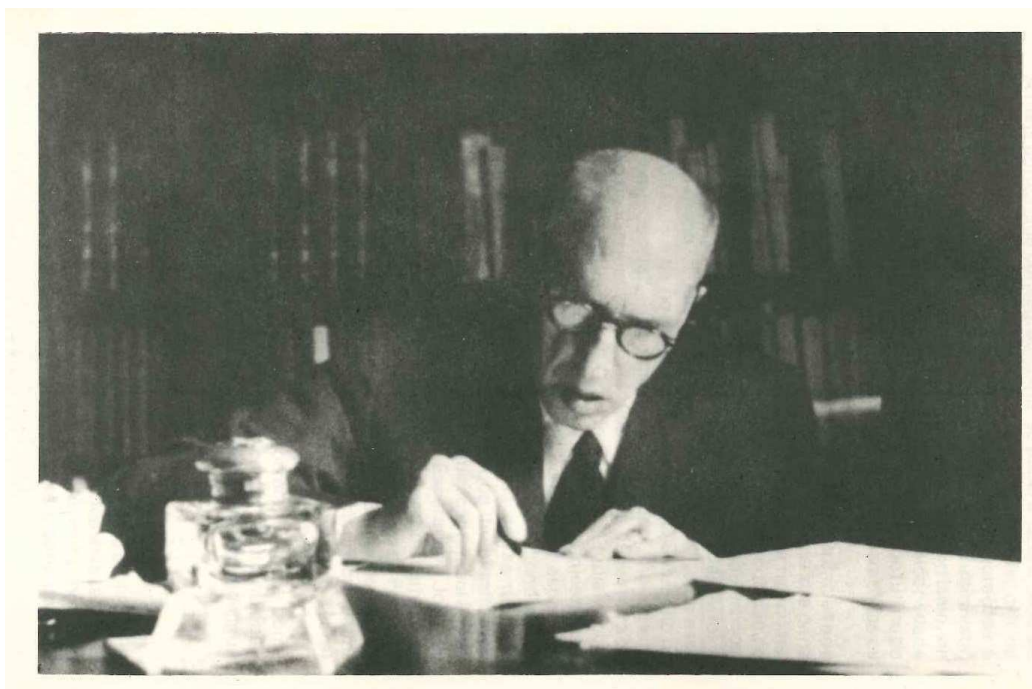
PORTA ABERTA

OS OUTROS

UM MINUTO DE SILÊNCIO

UNHAS NEGRAS

Fotografia de João da Silva Correia



Estudo de Renato Figueiredo sobre João da Silva Correia (capa)





A mais apropriada consagração que se poderá fazer a João da Silva Correia será a de reeditar os seus livros, não deixar cair no esquecimento a sua obra, dar a conhecer às novas gerações a beleza de tantas páginas que o consagraram como ficcionista, meditar sobre a lição que nos legou de esclarecido bairrismo, de simpatia e amor por tudo o que é simples e belo, de solidariedade humana, de confiança e fé na mocidade da sua terra e no futuro de justiça e de paz, que, até o fim dos seus dias, desejou para todos os homens.

Para justificar o que fica dito, bastará recordar referências que críticos responsáveis fizeram à sua obra; lembrar que da sua pena saiu colaboração não só para todos os jornais locais e regionais, mas também para quase todos os diários de maior circulação no País; dizer, a quem o não souber, que o seu nome assinou artigos, crônicas, contos, em publicações de renome, como "Das Artes e das Letras", "O Diabo", "Jornal das Artes e das Letras"; citar essa página de admiração e de homenagem intitulada "O Sobradito de Salgueiros, em Ossela", escolhida para figurar no "Livro Comemorativo do Cinquentenário da Vida Literária de Ferreira de Castro", realçar que, durante a II Grande Guerra Mundial, sob o pseudónimo de João Ninguém, a palavra de um sanjoanense, escrita na ignorada aldeia de S. Tiago de Riba-Ul, se espalhava pelo Mundo, transmitida pela poderosa BBC de Londres; e, finalmente, chamar a pronunciarem-se, pelas cartas que lhe escreveram, ou pelas dedicatórias em livros que lhe ofereceram, alguns dos maiores nomes literários seus contemporâneos: Aquilino Ribeiro, Agripino Grieco, Assis Esperança, João de Barros, Ferreira de Castro, Elaine Sanceau, Serafim Leite, José Gomes Ferreira, Miguel Torga, Roberto Nobre, Tomás da Fonseca, Orlando Gonçalves, João de Araújo Correia, Edmundo Moniz, Urbano Tavares Rodrigues, Vasco de Lemos Mourisca, Jaime Brasil, Manuel da Fonseca, Fernando Namora, Alexandre Cabral, Romeu Correia, Afonso Ribeiro. E tantos, tantos mais.

Mas quem foi, afinal, João da Silva Correia, hóspede bem-vindo em todas as casas ilustres da República das Letras, e a quem homens desta craveira renderam homenagem e trataram de igual para igual, como confrade ilustre?

João da Silva Correia nasceu em 7 de Novembro de 1896, no Lugar das Vendas, em S. João da Madeira, quando esta terra não passava de obscura aldeia, que não figurava, decerto, no mapa mais minucioso. Como todas as aldeias de então, seria uma ilha

isolada, onde dificilmente chegavam, quando chegavam, ecos do que se passava em meia dúzia de léguas ao redor. Por aqui se criou e educou, frequentando em S. João da Madeira a escola primária e, em Oliveira de Azeméis, o Colégio da Farrapa.

Iniciou, depois, a sua vida de trabalho, tendo sido comerciante e industrial de vários ramos. No entanto, não estava aí, como ele próprio o confessou, o seu pendor. São do prefácio de um dos seus livros as palavras que se seguem:

Vi-me no deserto da vida metido a rumos para que não fora talhado, calcorreando a senda do mundo ao invés da índole. Quando me preceitei de que ia de carreira tolhida, ainda olhei para trás, tentado a retroceder. Decidi continuar neste leva-arriba de ocupações ignaras.

E remata assim: *O Dado*, "Jornal das Letras".

O livro não é, portanto, mais do que sortida esporádica de ocupações de todo ingratas ao devaneio literário.

E porque estava "ao invés da índole", João da Silva Correia, desde muito novo, procurou satisfazer a sua natural inclinação para a vida do espírito: foi poeta, como a quase todos acontece na mocidade, cultivou a música, escreveu uma peça de teatro, levada à cena por amadores locais, em 1915, colaborou na "Opinião", jornal que se publicava em Oliveira de Azeméis. Como diria mais tarde:

Escrevo... É o resgate de uma necessidade essencial do espírito, sempre sequioso e sempre insatisfeito.

A par de tudo isto, lia. Lia imenso, sobretudo Camilo, de quem ficou sempre fiel e acérrimo devoto, a ponto de sair a terreiro, em defesa de pontos de vista que considerava mais justos para com o Mestre, contra um outro gigante das letras, Aquilino Ribeiro, quando este publicou "O Romance de Camilo".

Casou, teve filhos, plantou árvores, com certeza. Mas foi a fatalidade que o atingiu, roubando-lhe a saúde, ainda muito novo, que, à primeira vista, o levou a escrever livros. Ele, comunicativo, extrovertido, cultivando com esmero, com ardor, com paixão, a arte de conversar — nesse tempo ainda se conversava... — encontrou nos livros que foi elaborando o meio de falar, de dialogar, de comunicar.

Não vamos proferir nenhuma blasfêmia sobre o quanto ganhou a literatura com a doença de João da Silva Correia. Até por estarmos sinceramente convencidos de ela ter sido a causa da obra do escritor ter ficado lamentavelmente reduzida em extensão e variedade. Mais tarde ou mais cedo, com doença ou com saúde, João da Silva Correia teria, de qualquer modo, deparado, como deparou, com o seu verdadeiro caminho.

Sempre na sua terra natal e cercanias, com excepção de fugazes visitas a outras paragens, dentro e fora do país, o escritor foi publicando os seus livros:

Farândola, em 1945

Porta Aberta, em 1949

Unhas Negras, em 1953

Os Outros, em 1956

Um Minuto de Silêncio, em 1962.

S. João da Madeira perdeu este seu filho ilustre em 17 de Maio de 1973. Nesse dia, não foi só esta terra que se vestiu de negro. Ficaram também de luto as letras nacionais.

Mais do que os dados biográficos que aí ficam, a traços muito largos, interessa, porém, para melhor se interpretar e compreender a sua obra, saber que espécie de homem foi João da Silva Correia.

Foi um homem simples, modesto, sincero, leal, generoso, solidário com todos os infelizes, receptivo a todas as dores, íntegro, vertical.

Foi um homem simples: gostava de rosas e de melros, adorava a suavidade do verde, a música de Schubert.

Foi um homem modesto, escolheria ter sido, a não ser escritor, não grande figura em qualquer convencional escala de valores humanos, mas apenas, humildemente, maquinista de caminhos de ferro a vapor! Disse ele, em 1960:

Aliás, de todos os conterrâneos tenho recebido tais provas de amabilidade, que chego a sentir-me intimamente constrangido. E constrangido porque, fazendo o balanço do pouco que realmente valho, como escritor, face ao que porventura supõem eu valer, nunca deixo de averiguar um saldo negativo que, por força da razão, me inferioriza, primeiro que todos, perante mim mesmo.

Foi um homem sincero: dizia, abertamente, sem preconceitos, que adorava escrever, que gostaria de ter sido Camilo Castelo Branco.

Foi um homem leal: Apesar da sua extraordinária admiração por Aquilino Ribeiro, não se coibiu, como já dissemos, a publicamente, frontalmente, lhe dizer da sua dircordância, quando entendeu dever fazê-lo. No entanto, à morte de Aquilino, escreveu:

Cai-nos da alma uma tristeza quase sem princípio nem fim, qualquer coisa de opacidade implacável, coisa mais sombria do que a própria sombra, um estarrecimento íntimo perene de incerteza, muito à maneira, talvez, do subalterno que, vendo cair à sua beira, varado, o comandante do reduto, mal consegue vencer a consciência muito agreste de desamparo confessando para si mesmo: Ficámos sós!

Foi um homem generoso: considerava o egoísmo o cúmulo da miséria moral.

Foi um homem solidário com todos os infelizes; teve por divisa a amizade, teve por heroína preferida, na ficção, a figura toda suavidade, abnegação e renúncia de Mariana, do "Amor de Perdição"; o seu herói não foi um guerreiro, mas Pasteur.

Foi um homem íntegro, vertical: manteve, em todas as circunstâncias, os seus princípios, as suas opiniões, a sua ideologia. Como exemplo, bastará reflectir que não era muito cómodo, nem muito seguro, ao tempo da II Grande Guerra Mundial, um qualquer João Ninguém, tão fácil de identificar, dizer certas verdades aos microfones da BBC...

Está feito, embora resumidamente, o necessário perfil moral de João da Silva Correia, que vamos ter ensejo de confirmar largamente, no decorrer da apreciação da sua obra de ficcionista.

Como diz Raúl Gomes, a criação literária, como qualquer forma de criação artística, é o resultado de longa sedimentação de experiências afectivas e intelectuais. Mas é, também, fruto da própria idiossincrasia do artista e, ainda, do meio ambiente em que concebeu e criou.

Qualquer estudo sobre determinado escritor terá, pois, de levar em conta a sua maneira de ser — o que tentámos, limitadamente, embora, no que se refere a João da Silva Correia — de o enquadrar na sua época, de registar e definir o seu ambiente e as suas condições de trabalho.

Quanto à época, todos o sabemos, foi das mais ricas, se não a mais rica e mais extraordinária da História: na literatura, no teatro, no cinema, na música, nas artes plásticas, na filosofia, na ciência, na técnica, na política, na sociologia, na economia. São escassas décadas não só de esplendor material e espiritual sem par, mas também de uma indignidade sem comparação.

Bastará lembrar que, a partir do ano de nascimento de João da Silva Correia, se passa da primeira tentativa, com êxito, de transmissão por TSF à televisão a cores; do voo de 260 metros ao avião supersónico, aos satélites artificiais, às viagens à Lua, à conquista do espaço.

Há duas grandes guerras mundiais e incontáveis guerras locais; aparecem e desaparecem países; sistemas políticos, estruturas económicas surgem, permanecem, morrem.

Tudo parece ao alcance do homem, e enquanto artistas, pensadores, cientistas e políticos dão uma nova dimensão ao Mundo e uma nova beleza à Vida, outros dilaceram esse mesmo Mundo, negam a beleza, assassinam a Vida. Há a ciência e a arte e a filantropia, mas há também os campos de concentração e as bombas atómicas de Nagasaki e Hiroxima.

Em Portugal, de igual modo, a ritmo diferente, é certo, há mutações políticas e sócio-económicas; há correntes literárias e artísticas que surgem e que passam.

Sem qualquer preocupação de esquematização ou de cronologia, citaremos, como exemplo, em literatura, o tradicionalismo, o saudosismo, o simbolismo, o modernismo, o neo-realismo; e os nomes representativos de António Sardinha, Alberto de Monsarás, Teixeira de Pascoais, Eugénio de Castro, Fernando Pessoa, Sá-Carneiro, Camilo Pessanha, Leonardo Coimbra, Mário Beirão, Afonso Duarte, Raúl Brandão, Jaime Cortesão, António Sérgio, José Régio, Casais Monteiro, Almada Negreiros, Miguel Torga, Vitorino Nemésio, Alves Redol, Mário Dionísio, José Gomes Ferreira, Fernando Namora, e, ainda, os grupos da "Renascença Portuguesa", da "Águia", da "Presença", da "Seara Nova", do "Diabo", do "Sol Nascente", da "Vértice".

Tudo o que se passou além fronteiras e dentro do seu próprio país, no decorrer da vida de João da Silva Correia, teve, sem dúvida, a sua quota de influência na maneira de ser, de sentir e de reagir do homem e do escritor.

Mas tal influência, quanto a nós, foi, porventura, bastante atenuada. E isto por razões evidentes: a falta de saúde obrigou-o a isolar-se; como resultado, em parte, desse isolamento, João da Silva Correia permaneceu afastado dos centros de mais intensa actividade social, política e cultural.

Foi um bem, ou um mal? Decidimo-nos pela segunda hipótese, muito embora considerando que João da Silva Correia, sendo um escritor cem por cento da sua terra, não deixa, por isso, de ser um escritor de audiência nacional.

Uma das notas mais vivas de toda a obra de João da Silva Correia é o entranhado amor pela sua terra e pelas suas gentes; mas não só pela sua terra: toda esta região lhe merece uma simpatia, pode dizer-se, uma ternura que ressalta quase em cada página. Através dos seus livros podia fazer-se roteiro geográfico, humano e sentimental de S. João da Madeira e dos concelhos vizinhos: são daqui, na generalidade, as paisagens — descritas, tantas vezes, com rara beleza formal; são daqui as suas personagens, retratadas sempre com uma precisão de objectiva fotográfica; são daqui, salvo raras excepções, as histórias, os conflitos, a maneira de ser peculiar de cada povo; pertencem, ainda, a esta região muitos vocábulos, muitas expressões, algumas delas com um sabor de veras singular.

Lendo João da Silva Correia, vamos desde o Porto a Arouca, de Grijó a Albergaria-a-Velha; conhecemos Mala-Posta de S. Jorge e Pinheiro da Bemposta; assistimos à Procissão das Fogaças, em Vila da Feira, e à hora do banho em Espinho; visitamos a Senhora de La-Salette, em Oliveira de Azeméis, e a casa onde, em Ovar, trabalhou Júlio Dinis; não deixamos de deambular pela Feira dos Quatro, na Arrifana, e de nos extasiarmos na Senhora da Saúde; e, porque estão aqui ao pé da porta, muitas vezes damos uma saltada a Sanfins ou Escapães, às Minas do Pintor ou a Nogueira do Cravo, ao Couto ou a Romariz, a Cesar ou a Milheirós. Para os mais velhos, será agradável recordação reencontrarem o Chafariz da Praça, a Fonte de Santo António e a Quinta das Laranjeiras; e todos nós sabemos onde é a Buciqueira, o Parrinho, o Pedaco, a Devesa Velha e o Urreiro.

Vale a pena transcrever dois exemplos — poderiam ser muitos mais — como prova do que acima se diz sobre o carinho, a arte, o saber com que João da Silva Correia descreve paisagens da sua região.

O primeiro é do conto "S. Marcos", de "Farândola":

Voltados a Nascente, os olhos fruem logo para o espírito uma impressão forte de grandeza à vista de montes e vales, em cuja paz o sussurro cavo dos pinhais é sinfonia interminável que entra pela alma dentro, em melancolia tão funda e tão agreste que não logra desprender-se a gente daquele encantamento. Então se há no vale cabreira ou lenhador que erga endecha na quietude ambiente, a alma vai atrás dos sons a adivinhar moiras encantadas, personagens de fábula que a fantasia empresta ao local e o local inspira à fantasia.

O segundo, de "Unhas Negras", de que só leremos algumas passagens, é ainda mais significativo, e dá-nos ideia precisa do estilo de João da Silva Correia:

O vale, em baixo, desde o Espadanal a Fundões, entre colorações apócrifas, era uma esteira de gamas encruadas dos milheirais já colhidos. Ao norte, no topo de bifurcação esporádica do vale para levante, muito alapada na fimbria do pinhal e toda cingida de um vermelho quente, a casa do Parrinho. De tão derreada no vértice da campina e tão integrada na solidão do ermo, lembrava galinha no choco. Nem fumo, nem chaminés, nem janelas abertas. Dir-se-ia esperar alguém que tardava desde o princípio dos mundos. Era dali que rompiam as veigas para a banda de cá, para o sul. Pinhal e serrania adusta a todo o âmbito do nascente — S. João da Madeira encabritada nos seus outeiros, a poente — estendiam-se sossegadas e remançosas. O rio, brotado no Espadanal, a serpear pelos campos, ao fundo, a bel-prazer, fazia rodeios caprichosos, tal qual menino travesso à revelia. Aqui e acolá, paisagem além, renques de plátanos, já encanecidos pelas primeiras geadas, punham manchas de ferrugem no cenário angustiado. Ali, sobranceiras, no pendor dos montes, lá para Nogueira do Cravo, ficavam de atalaia as Minas do Pintor. As grandes chaminés a romper da montanha, na lonjura, pareciam centuriões de fábula.

Um pouca mais acima, muito gárrula e coscuvilheira, a Igreja de Nogueira parecia espreitar curiosamente qualquer coisa de extraordinário acontecido no pinhal. Ao mesmo tempo que esticava o pescoço, parecia indagar do casario que lhe ficava à ilharga se não tinham visto ou ouvido qualquer coisa. Nos pinos do Arestal, lá bem ao fundo, branquejava o eremitério da Senhora da Saúde. E parecia então pomba arredia do pombal,

a pastejar pinhões bravos. Se por desgraça o templo escorregasse e acabasse por resvalar encosta abaixo, vinha cair, pela certa, na Mata do Covo.

* * *

As numerosas personagens dos contos e romances de João da Silva Correia são, regra geral, arrancadas à vida real e retratadas com maestria, tanto sob o aspecto fisionómico, como psicológico. E são figuras, as mais das vezes, que viveram em S. João da Madeira ou seu termo, com tal fidelidade transpostas para as páginas dos livros que mesmo pessoas não naturais daqui e que só por tradição sabem da sua existência, as identificam facilmente, mesmo quando disfarçadas — o que nem sempre acontece — sob nomes supostos: Abel e João Peixoto, João de Barros Costa, Bernardino dos Carros, Dr. Abrantes Franjoso, Doutor Amaral, Manuel Ferreira, Camilo Palmeira, José Moreira, Paulo Cerqueira, Pantaleão Dias, Albinho Freitas, Celestino Bandeira, Ambrósio Sameiro, Benjamim Sameiro, Pais Manteigueiro, Rodrigues Funcheira, Lourenço Fortes, Sampaio de Lações, Samuel da Balbina, Doutor Queiroz, Tomé Janardo, Carlos Assis, Padre Lemos e tantos outros.

* * *

O vocabulário de José da Silva Correia, um dos seus muitos méritos, é de uma variedade e de uma riqueza verdadeiramente extraordinárias. Os regionalismos, os modismos, os termos caídos em desuso ou com significação local, os vocábulos próprios da indústria de chapelaria, constituem — segundo um dos críticos que se têm debruçado sobre a obra do escritor — fonte preciosa de notícias filológicas. Assim é, de facto. Bem pode ser — e oxalá isso venha a verificar-se — que estudantes sanjoanenses aproveitem um dia — e com que vantagem! — esse autêntico manancial para as suas teses de licenciatura.

Daremos, rapidamente, alguns exemplos:

Alborque — acadimar — atassalhar — atufar — acepillado — acoroçoar — alcaide (na acepção de mono, artigo de pouca venda) — capoteira — cacoete — corrimaça — cacheira — chibança — deletrear — desapor — desadorar — embair — encarricada — engerir — enxovado — estroncar — enfortir — encarengado — guieira — labelos — norças — oíças — pastejar — pada — perpianho — paliar — quitolis — ranfo — recendor —

— 12 —

tramelo — carquear — cicote — desfeição — ferrear — gerigodes — ladrázio — matinação — pardeleto — quintado — quitutos — tenebridão — papejar.

E ainda expressões como:

A correr o mar e a marinha
A alma num manado
Botar pedras ao poço (tossir insistentemente)
Estar deserto por saber
Passar-se uma verde com outra madura
Pelo hajo
Trazer a trapelo
Ver-se da cor da abelha

* * *

Nem com muito boa vontade se poderá encontrar, no estilo de João da Silva Correia, qualquer marca da influência de outros escritores, nomeadamente de Camilo ou de Ferreira de Castro, muito embora se confesse fervoroso admirador de um e de outro, cujas obras lia e relia interessada e apaixonadamente.

Isto sem negar, note-se, a acção, sempre subconsciente e nunca deliberadamente procurada — no caso de seriedade intelectual — que a leitura imprime em quem lê, mesmo sendo prosador ou poeta. Aliás, não é caso de qualquer modo raro encontrarem-se em obras de escritores de renome — e até de músicos — passagens com semelhanças, aparentes ou reais, às de outros artistas. Neste caso, sim, João da Silva Correia, por vezes, sugere, mais do que lembra, não só os dois nomes atrás citados, como também Miguel Torga e até Eça de Queirós.

* * *

João da Silva Correia parecia crescer ao correr da pena, fluentemente, sem preocupações. Fazia-o com riqueza vocabular e colorido, servindo-se de uma linguagem por vezes difícil, mas maleável e sempre certa, que manuseava desembaraçadamente. Aliava a tudo isto uma ironia e um humor muito seus, e uma arte de construir imagens e comparações por vezes de todo inesperadas, mas felizes.

De extraordinário poder de observação e inegável talento de narrador, conseguia, com um ritmo muito rápido de acção, um

— 13 —

simples apontamento, uma frase muito curta, dar vida e verdade às personagens, aos ambientes, às situações; focar o ridículo de uma cena; criar, com sobriedade, o clima dramático de um acontecimento. De onde a onde, parece perder-se em certo lirismo quase ingênuo e transbordante, mas sucede, de igual modo, deparamos, de súbito, com passagens de um realismo cru, por vezes até chocante.

João da Silva Correia é, na verdade, senhor de um estilo muito pessoal e característico que leva certo crítico, com razão, a referir-se "ao sortilégio aliciante da sua prosa".

Que a prosa de João da Silva Correia é fluente, ao correr da pena, parece ficar sobejamente demonstrado com o pequeno trecho, de tanta beleza, aliás, que transcrevo a seguir:

Foi na Feira dos Vinte e Sete, em Nogueira do Cravo. Ali ao princípio da tarde, por Maio temporão. Calor de rachar pinhas! No brou-á-á do arraial, jumentos a ornear, cacarejos de galinhas, ovelhas balindo, e mugidos do gado vacum, eram sobrepujados, de quando em vez, por grito ingente de baco-rinhos que, as desmando de ordens iníquas a poder de mar-meleiro, berravam que tinham diabo, como protesto. Atufando tudo isto e o mais, no grulhedo incomensurável, a vozearia humana. Mil e mil bocas, mercado em fora, ou discutindo toma-lá-dá-cá de mercas e vendas, ou convidando para copo e bucha de molete, ou chamando ou cantando — formavam um todo inarmónico e avassalador que cachoeirava nos ouvidos em girechia de frigideira gigante. Pares de namorados — elas muito sorninhas, olhos no chão; eles impulsivos, ardentes, mortinhos por incendiá-las —, vendedores de piro-litos, mendigos em desbragado pregão das suas chagas ou da sua cegueira, ciganos e charlatães, emprestavam ao quadro os retoques indispensáveis da multidão. Um cheiro acre a bedum inçava tudo, como se mil enxofradeiras de metálicos fedores tivessem por malfazeja missão corromper a pituitária de meia humanidade.

E ainda este, com tanto sabor:

Chega-se ao alto do Pinhão. Nem telheiro se lobra desta povoação serrana, embora saibamos que a quilómetro e pouco se rebusa a aldeola, na coutada do Covo. Pudicamente envolta no Pinhal, dá-nos o seu "passe por lá muito bem", contente que nem um rato, por não subirmos a esmiuçar aquele santuário de solidão.

Pelos excertos lidos e a ler, colhidos na obra de João da Silva Correia, fácil é ajuizar da sua extraordinária riqueza vocabular, como também de certa dificuldade da sua linguagem, dificuldade que não significa, antes pelo contrário, menor valor do seu estilo. Aliás, já quando tratámos dos regionalismos, modismos, etc., fizemos, cremos, convincente prova da imensa variedade de termos que parece brotar inesgotavelmente da pena do escritor.

Um dos encantos da prosa de João da Silva Correia é, na verdade, o colorido rico, expressivo, que se espalha perdularia-mente por toda a sua obra. Por ser impossível transcrevê-la aqui, recomendamos — e hão-de agradecer-nos por isso — a leitura, no romance "Os Outros", da descrição da viagem de mala-posta de S. João ao Porto, verdadeira página de antologia.

Mas alguns exemplos, por menos extensos, poderemos dar, recolhidos em vários dos seus livros:

Onde houvesse duas beatas e um sacristão maricas, lá assoalhavam, livros abaixo, livros acima, o caso da Guida Cadete.

O sol macio, pela manhã religiosa de Abril, inundava de luz ingênuas as giestas e os barrocais.

A hipocrisia faz parte muito importante da bagagem de cada qual, na vida. Quem não for medianamente hipócrita, tem que desandar, por força, em imbecil.

Com um Dezembro daqueles era preciso ter cautela com as pneumonias, que alapardam um homem tão presto como se esborracha figo maduro.

Sempre se chamou heresia ao raciocínio. Todo aquele que não emborça um alqueire por cima dos miolos é hereje.

Qualquer dia arranjo uma grinalda de flores de laranjeira e prego-te com ela na torre dos piolhos.

A verdadeira riqueza era a euforia do simples contentamento de chegarmos à porta da rua e toparmos o mundo cheio de luz.

O primeiro livro de João da Silva Correia, "Farândola", abre com "Mijados e Chamorros", que é um conto cheio de interesse e de humor. Também com uma ironia e um humor muito subtile

é a crónica, ou página de memórias, "Há vinho e pada", vinda a lume no "Jornal de Letras e Artes". A cena da fotografia, à chegada da primeira locomotiva a S. João da Madeira, no romance "Os Outros", é, de igual modo, de uma saborosa ironia.

Alguns exemplos, porque há muitos mais, espalhados a esmo pelos escritos de João da Silva Correia:

Parece rancho de meninas, em concurso de beleza, ris agora tu, rio agora eu.

Nas aldeias portuguesas, ainda hoje, a primeira manifestação de regozijo é comer e beber à farta.

Por uma convicção muito íntima de que, desde o oitavo Duque de Bragança para cá, o tema nobiliárquico é assunto esgotado: seja sobre duques, seja sobre porcos.

A mulher, segundo ele dizia, dava-lhe inestimável ajuda. De tanto encarecer essa ajuda, dava ideia (Deus nos perdoe) de que não estava fora do seu propósito adjudicar a prenda pela melhor oferta...

Ao deitar, depois de se persignar, quem for católico, ou de bocejar, quem for ateu.

No romance "Porta Aberta", João da Silva Correia descreve, de maneira excepcional, uma procissão em terra serrana. Valia a pena transcrever esse trecho, se houvesse tempo. Assim, vamos fazer, apenas, um resumo:

Os guiões, os andores, os mordomos, a banda de música, os anjinhos e o fogueteiro, à frente; por cada foguete deitado, correria do garotio à busca da cana. Nos intervalos que a banda fazia, para tomar fôlego, era uso da terra darem vivas à Mãe Santíssima. Dou, agora, a palavra a João da Silva Correia:

Em qualquer ocasião, um dos foguetes subia mais do que o normal. Então, este ou aquele dos rapazes, entusiasmado, ouvia o che...e...e... muito prolongado do foguete a subir. E, inteiramente no reino da Lua, só de tino feito à ascensão prodigiosa e ainda, intuitivamente, aos vivas, exclamava: Filho de uma cabra (não era bem cabra que ele dizia) aquele é que vai alto! E logo, sem transição: Viva a Mãe Santíssima!

A procissão prossegue e os anjinhos lá caminham penosamente — a descrição é, repetimos, de rara felicidade —, cada vez

mais penosamente. Dou, de novo, a palavra a João da Silva Correia:

Por tal andar — não havia que ver — dentro de pouco toda aquela hoste de querubins seguiria na procissão em berreiro pegado, como bezeros em desquite de leite. Já as comadres conferenciavam à banda, em assembleia magna. Quando, por felicidade, no afã das diligências festeiras, o Pires surgiu ali ao alcance. Detiveram-no as mulheres, a solicitar qualquer providência. Ele ouviu-as, coçou a cabeça, pareceu hesitar. Mas viu-se que acabou por concordar, encarregando-se de coisa urgente. Vimo-lo avançar, quase a correr, para a testa do cortejo. Chegado que foi à frente do guião dianteiro, o Pires voltou-se, abriu os braços em cruz, com as mãos espalmadas e os dedos quanto possível separados entre si. Alto!... Alto!... bradou a plenos pulmões — Pára lá a procissão, que os anjinhos vão mijar!...

De grande beleza, algumas imagens de João da Silva Correia aliam forma impecável a profundidade do conceito, características que informam, entre outras, a própria definição de obra literária. E, como dissemos, há nos seus livros comparações surpreendentes, inesperadas, certas, que, só por si, dão carácter a pessoas, animais, coisas e factos.

Todas vêde-me e não me toqueis.

A porta escancarada a escorrer dos gonzo.

Principiou a chorar baixinho, pegadamente, como se fosse fio de água a correr, sem soluços, tal como a água brota da rocha.

De jovial e folgazão, passou a macambúzio, enjoado, triste. Parecia um burro carregado de bugalhos.

E os clarinetes? De impecável, de tão delicados na execução, até pareciam máquinas de fazer renda.

Tocar música daquela maneira, assim como quem faz renda de cambiantes de luz!

Só a Capela da Senhora da Ribeira é que, desgarrada da freguesia, lá longe, à beira de um combro, parece que anda a apanhar borboletas na orla da campina.

A meio da encosta, entre o restolhal bravo, de papo para o ar, braços abertos em "Dominus vobiscum", jazia.

Via-se na presença de um homem cem por cento prático, comerciante até à medula, destes que trazem sempre o coração bastante abaixo dos interesses.

Aquilo é uma bondade balofa como espuma de sabão.

Só comparável à devoção com que umas raras vezes, na vida, se reza de joelhos.

Riam incessantemente, como pipas de vinho verde a que houvesse saltado o batoque.

Aquele riso incolor a derramar-se sem motivo assim como panela a escumar.

Entretinham agora entre si uma conversa amuada, assim fogo de lareira a amodorrar.

Tinha uma cara inesquecível de sulno chamuscado.

A magra da mulher, andrajosa, sumida — a cara dela cabia numa frincha.

Na sua cara insignificante de moeda de cinco réis com verdete.

Não havia panos pretos. Eram dispensáveis. A fuligem já revestia de luto carregado paredes e tecto.

Até as serras, ao longe, se apeavam da sua imponentia para descenderem, a pouco e pouco, ao raso da escuridão.

A mula tinha ventas nervosas, enfarinhadas de qualquer tique de galhofa.

Fronte exígua, no alto da qual os olhos pequeninos lembravam postigos no cimo de fachada sem janelas.

— 18 —

Videirinho indígena que se acoita à lareira para fazer tranquilamente a sua digestão, deixando o mundo lá fora.

Cada maceira era um andor.

Ao ar de lástima, os olhos pareciam pingar-lhe das órbitas.

A dolorosa espera, de pé, no meio da multidão, com cara de relógio parado.

Olhos baços de pescada cozida.

Fósforo riscado, fanou-se de vez.

O intuito era expor-lhe o esbulho, a ver se haveria modo ou maneira de voltarem as sardinhas ao prato.

E foi ainda o gago quem retomou o assunto, sempre com grande custo, por conta-gotas, cada sílaba cada mesura aflita, como se engulisse cascas de noz.

Vagueio então por aí, de braço dado comigo mesmo.

Por todos os exemplos dados, ficaram exuberantemente demonstradas, creio, as qualidades de observador e de narrador de João da Silva Correia.

Poderíamos ir muito mais além: chamar a atenção para a cena em casa do agiota, descrita no conto "Cinco horas da tarde", do livro "Farândola", de uma verdade flagrante e com apontamentos de garra, que dão, em duas ou três palavras, todo o dramatismo do homem que se vê naufragado, e o carácter vesgo do avariado. Cena idêntica, desta vez passada no romance "Os Outros", em que Lourenço Fortes apela para Vicente, seu cunhado, recria a situação, sem a repetir. Pelo contrário, desenha uma figura nova, ainda que alma gémea da outra.

Textos de igual modo notáveis, em que a capacidade de observar se alia ao de contar, podemos encontrá-los em todos os livros de João da Silva Correia: o retrato psicológico do Dr. Abrantes Franjoso, em "Porta Aberta". Em "Unhas Negras", a reunião de operários para tratarem de reivindicar as oito horas de trabalho; a esperança, como última solução, ora a crescer, ora a extinguir-se, tão natural, de Gonçalo Pimpão; a conversa, sabiamente conduzida, entre o industrial Salgueiro e Gervásio Baptista, sobre o roubo das batatas; a narrativa comovente, até

— 19 —

pela sobriedade, ou sobretudo pela sobriedade, da saída do funeral do Gonçalo Pimpão, sublinhada pela dor serena e digna da mulher. Em "Os Outros", a verdade psicológica do sentimento de revolta para com o pai, que Benjamim Sameiro não consegue sufocar, mesmo perante a agonia e o cadáver do velho Sameiro; essa prodigiosa narração de jogo de roleta, só por si suficiente para creditar o merecimento de um escritor; o belo trecho da morte dos cavalos atacados de mormo; a subtilidade, tão piedosa, com que Lourenço Fortes procura convencer a mulher a vender a casa. Em "Um Minuto de Silêncio", o pitoresco, a tragicomédia da vigarice do notário Timóteo Castanheira, e a chocante visita à cadeia de Teófilo Dutra, o Delegado.

Seria um nunca acabar, se quiséssemos prosseguir.

Mas veja-se, ainda, a eloquência e autenticidade em passos como estes:

Talvez, também, para se poupar à dura afronta das lamentações alheias, tão ruins de sofrer, quase sempre, como esse mesmo infortúnio.

E o povo fervilhava à volta, ao mesmo tempo curioso e comovido, a fitar demoradamente o cadáver, para ver se estava parecido...

Ele de pé, ela sentada, ficaram-se homem e mulher na frente um do outro a dizerem-se um mundo de coisas sem proferirem palavra.

Bastam escassos palmos de terra e uma pá para desquistar o bicho-homem de toda a gama de inquietações e sofrimentos.

Isto de pé descalço, bem manobrado, vai para onde o levam. Com um bocado de paciência e jeito... E faz pena, realmente, ver aqueles que nunca conheceram o lado bom da vida servirem de estribo aos que já usam botas de montar!

Repare-se, também, no virtuosismo de aguarelas como estas:

O comboio das oito. Em apito muito prolongado, a sumir-se na distância, anunciava no meio dos pinhais, na noite louçã, que ia de boa viagem, graças a Deus.

Ao apagar-se nos confins a fogueira do sol, esmaeciam em oiro fino, e logo a seguir em prata fosca, o sangue e a púrpura

prodigamente derramados no ocaso, em espalhafato, às mãos largas, de riqueza sem conta.

Ou no lirismo de frases como

Artista de excelsa sensibilidade deu o retóque final, esmagando açucenas com pétalas de rosa.

Como exemplo altamente expressivo do dom de narrador e observador de João da Silva Correia, vejamos, por último, este exemplo:

Os que partiam distinguíam-se pelo desejo ardente de ficar; e os que ficavam pelo desejo de partir.

Tudo sujeito, os que ficavam e os que partiam, àquela situação de impaciência com que, em tais ocasiões, se deseja vivamente a solução do impasse, quer partindo, quer vendo partir. Mas o lesma do comboio não se mexia. Parecia pregado ao chão. E, de parte a parte, todos ficavam com cara de parvos, sentindo morrer-lhes no rosto, improficuamente, a natural expressão de despedida, afivelada para o momento culminante.

O escritor que criou tão vasta e característica galeria de tipos, que fez viver, amar, sofrer e morrer, personagens como "Mãe Cristina", "Francisco de Lemos", "Meneses da Corticeira", "Abel Peixoto", "Senhora Emilinha", "Jerónimo Tavares", "Gonçalo Pimpão", "Manuel Ferreira", "Camilo Palmeira", "Gervásio Baptista", "Paulo Cerqueira", "Lourenço Fortes", "Vicente", "Benjamim Sameiro", "Salvador Paródia", "Pires Farmacêutico", "Monteiro de Cantanhede", "Dr. Abrantes Franjoso", "Dr. Amaral", "Teófilo Dutra", "D. Leonor Dutra", "Padre Anacleto", "Timóteo Castanheira", representa na literatura contemporânea, sem sombra de dúvida, um caso à parte, por muitas e diversas razões, que não deixará de interessar os estudiosos com a atenção que, de facto, merece.

Importa, no entanto, saber qual a nota dominante de toda a sua obra, se, na verdade, é possível determinar-se o denominador comum da produção de um artista.

Pois, neste caso, é bem fácil: simpatia e compreensão pelos fracos, pelos doentes, pelos desprotegidos; piedade para todas as dores e para todas as chagas; solidariedade para com todas as vítimas de injustiças sociais; desejo de um mundo melhor no qual desapareça a fome e a guerra e onde haja cultura, liberdade, pão, justiça e paz.

É ainda, afinal, João da Silva Correia que a si próprio se define e caracteriza, como homem e como escritor, quando diz:

A tragédia sempre nova e sempre velha da abundância e da penúria, dos que têm e dos que não têm, dos que navegam e dos que naufragam.

E ainda:

Eram a massa anónima, o povo, aquele povo resignado e humilde, sem aspirações e sem esperanças, que trabalha dia e noite para viver dia a dia.

Ou quando abre com rara e patética eloquência, o seu livro "Unhas Negras":

Vêm dos tempos descuidosos da infância reminiscências a que al dá vulto a saudade, envolta com um sentido de piedade muito íntima pela memória de tantos humildes que na minha terra natal transpuseram em amarga penitência de sacrifícios o breve parêntese da vida.

Quem vir apenas em S. João da Madeira um burgo progressivo levantado dia a dia, mercê da tenacidade e do esforço; quem vir, no sanjoanense nato, uma pessoa geralmente empreendedora, honrada e hospitaleira, mas algum tanto crédula também; quem apenas vir ali uma epopeia de trabalho e perseverança, regida pela morigeração dos sacrifícios — não viu tudo. É indispensável acender ainda a candeia da sensibilidade, meter-se a revolver a terra-mãe, para averiguar que muitos daqueles alicerces foram argamassados a sangue, temperados pelas provações de uns poucos que triunfaram e de muitos que ficaram para trás na lufa-lufa das esperanças e dos desenganos, ao grande vendaval das tribulações de todos os dias. Mas, cavando sempre, e sempre para mais fundo, há que descobrir também lá mais abaixo, na sapata desses alicerces, o cimento forte de muito suor e muitas lágrimas dos sacrificados sem nome, daquela gente apagada e humilde que enxameia pelo mundo e que, só de peregrinar

— 22 —

na vida de joelhos já cuida que viveu.

É para estes que vai o sentido póstumo da minha piedade, ao publicar "Unhas Negras".

Se conseguir desenterrar do velho cemitério da minha terra tantos lábios que se franziram ao sabor do fel dos sofrimentos, tantos corações que não tiveram arrimo, tantos braços que não tiveram descanso, tantas e tantas almas que nem esperanças tiveram — se eu lhes puder angariar a reparação de uma benção ou de uma prece — já tenho que bendizer das horas que consumi na factura do livro. Porque me atendo à ilusão de que a piedade pelos mártires ainda vale como retribuição, mesmo que pobre retribuição sem merecimento, à memória dos que não deixaram memória.

O que teriam ganho as letras nacionais, se João da Silva Correia não fosse tão cedo abandonado pela saúde? Se tivesse podido usufruir dos contactos, das experiências, do vaguear pelo mundo, do conhecer homens, do viver aqui, ali, acolá, como aconteceu a Aquilino Ribeiro, Ferreira de Castro e a tantos mais? Muito, por certo. E se é verdade que, neste campo, todas as hipóteses são possíveis, a verdade é, também, que, afinal, o crédito a ser lançado no património da Literatura a favor de João da Silva Correia é o da obra realizada. Muito? Pouco? Responde um homem de rara craveira moral e intelectual — João de Barros:

"O seu lugar fica sendo na primeira fila dos romancistas da nossa terra".

Se me é lícito deixar aqui uma nota muito pessoal, permitam-me que à grande admiração pelo escritor eu junte, para terminar, uma palavra de profunda saudade pelo homem bom e generoso que tive a felicidade de conhecer. E dizer-lhe, João da Silva Correia, que só errou na frase escrita no livro "Porta Aberta" e que quis fosse gravada na tampa do seu caixão: "SOU FUMO DISPERSO". Não foi, não é e não será fumo disperso. A memória da sua grandeza de alma ainda e sempre nos acompanha; a sua obra ficará através dos tempos a recordá-lo e a torná-lo bem vivo e sempre presente em cada geração.

— 23 —

...e, por fim, a natureza da vida humana, que se desenvolve no tempo e no espaço, e que é marcada pela luta e pelo sofrimento. A vida humana é uma luta constante, uma luta pela sobrevivência, pela liberdade, pela justiça. É uma luta que se desenvolve no tempo e no espaço, e que é marcada pela luta e pelo sofrimento. A vida humana é uma luta constante, uma luta pela sobrevivência, pela liberdade, pela justiça. É uma luta que se desenvolve no tempo e no espaço, e que é marcada pela luta e pelo sofrimento.

...e, por fim, a natureza da vida humana, que se desenvolve no tempo e no espaço, e que é marcada pela luta e pelo sofrimento. A vida humana é uma luta constante, uma luta pela sobrevivência, pela liberdade, pela justiça. É uma luta que se desenvolve no tempo e no espaço, e que é marcada pela luta e pelo sofrimento. A vida humana é uma luta constante, uma luta pela sobrevivência, pela liberdade, pela justiça. É uma luta que se desenvolve no tempo e no espaço, e que é marcada pela luta e pelo sofrimento.


COMPOSTO E IMPRESSO NA


ESC. TIP. DAS MISSÕES - CUCUJÃES


JANEIRO 1985


Cartilha produzida pela Biblioteca Municipal de São João da Madeira (capa e contracapa)


Bibliografia disponível no fundo local da Biblioteca Municipal Dr. Renato Araújo – S. João da Madeira


 Moreira, José ; Correia, João da Silva – **Dois amigos** ; org. António Mesquita ; il. Armando Tavares . - S. João da Madeira : Câmara Municipal, 1997

 Correia, João da Silva – **Farândola** : novelas. Lisboa : Inquérito, [19--]


 Correia, João da Silva – **Farândola** : novelas. rev. e anot. Renato Figueiredo. - 2ª ed. - S. João da Madeira : Câmara Municipal, 1985


 Correia, João da Silva – **Um minuto de silêncio**. Lisboa : Europa-América, 1962


 Correia, João da Silva – **Um minuto de silêncio**. 2ª ed. . S. João da Madeira : Câmara Municipal de S. João da Madeira, 1993


 Correia, João da Silva – **Os outros** : romance. rev. Renato Figueiredo. - 2ª ed. . - S. João da Madeira : Câmara Municipal, 1989


 Correia, João da Silva – **Porta aberta** : novela. Lisboa : Guimarães & C.ª, [19--]


 Correia, João da Silva – **Porta aberta** : novela. rev. Renato Figueiredo. - 2ª ed. . - S. João da Madeira : Câmara Municipal, 1986

 Correia, João da Silva – **Sonetos** - S. João da Madeira : Camara Municipal, 1997


 Correia, João da Silva, 1896-1973 – **Unhas negras** : romance. Lisboa : Guimarães & C.ª, [19--]

 Correia, João da Silva – **Unhas negras** : romance. 3ª ed.. S. João da Madeira : Câmara Municipal, 2003

 biblioteca de **são joão da madeira**

 S. João da Madeira

Pesquisa e concepção: Graça Neves; inserido nas Jornadas Europeias de Património



João da Silva Correia

(1896 - 1973)

Vida e Obra

Cartilha produzida pela Biblioteca Municipal de São João da Madeira (miolo)

<p>Autodidacta, Escritor e Cronista</p> <p>1896 - Nasceu no lugar das Vendas, em S. João da Madeira, a 7 de Novembro, filho mais novo de 8 irmãos.</p> <p>Frequentou a Escola Primária em S. João da Madeira e o Colégio da Farrapa em Oliveira de Azeméis.</p> <p>Foi poeta na juventude, cultivou a música, chegando a pertencer à Tuna Musical, onde tocava violino. Com 19 anos (1915) escreveu uma peça de teatro que, mais tarde, foi representada por um grupo amador de teatro.</p> <p>Foi comerciante e industrial.</p> <p>1922 - Foi um dos fundadores e um dinâmico articulista do jornal "O Regional" de S. João da Madeira.</p> <p>1925 - Casa com Berta Silva Pinho e Costa Correia e passa a viver em Cucujães.</p> <p>1927 - Surgem os primeiros sintomas da doença de Parkinson, que o limitaria até ao fim dos seus dias.</p> <p>1931 - Volta a residir no Lugar da Quintã, em S. João da Madeira, onde nasce o último dos seus 5 filhos.</p> <p>Colaborou com artigos, crónicas e contos na imprensa local, regional e também em jornais diários de Lisboa e Porto, tais como "Das Artes e das Letras", "O Diabo", "Opinião", etc.</p> <p>1935 - Recebe o 1º prémio do concurso literário de novelas no jornal "O Diabo", com a novela "Mijados e Chamorros", que viria a integrar na obra "Farândola".</p> <p>Durante a segunda Guerra Mundial, sob o pseudónimo de João-ninguém, escreveu palestras para a BBC de Londres.</p> <p>1940 - Fixa-se novamente em Carcavelos, Santiago de Riba-Ul.</p> <p>1944 - Publica a novela "Farândola".</p> <p>1945 - Envolve-se na desmistificação do Regime de Salazar e nas Eleições Legislativas solicita licença para a realização de uma manifestação democrática, que teve como consequência a abertura de processos na PIDE.</p> <p>1949 - Publica a novela "Porta Aberta".</p> <p>1953 - Estreia-se como romancista com a obra "Unhas Negras".</p> <p>1956 - Publica o romance "Os Outros".</p> <p>1962 - Publica o romance "Um minuto de silêncio".</p>	<p>Nestas obras revelou-se um excelente narrador, retratando as paisagens e as gentes da sua amada terra elaborando, assim, um "roteiro geográfico, humano e sentimental". Segundo o estudioso da sua obra Dr. Renato Figueiredo, era um ser excepcional, simples, sincero, leal, modesto, generoso, comunicativo, extrovertido, solidário e com uma enorme sensibilidade, que adorava rosas, melros e Schubert... Nas suas obras é visível um poder de observação invulgar, cheio de ironia e humor subtil, mas também uma enorme simpatia e uma compaixão comovente para com os desprotegidos.</p> <p>As personagens da sua obra são figuras decalcadas da vida real sanjoanense e a linguagem é de uma riqueza vocabular, cheio de neologismos, regionalismos e uma terminologia própria da indústria da chapelaria, que merecia um estudo a nível filológico.</p> <p>1966 - Reforma-se e, devido à doença que o debilitava cada vez mais e o conduzia a um grande isolamento, dedicou-se à leitura intensiva de Camilo Castelo Branco, Aquilino Ribeiro e Ferreira de Castro, chegando a trocar correspondência com grandes nomes da literatura nacional e brasileira.</p> <p>1973 - Faleceu a 1 de Maio em Santiago de Riba-Ul e foi sepultado no cemitério nº 1 de S. João da Madeira.</p> <p>João da Silva Correia é considerado um escritor da corrente neo-realista. Patrono de uma Escola Secundária de S. João da Madeira é uma personalidade de que os sanjoanenses se orgulham. A sua obra permite-nos vivenciar o ambiente dos nossos antepassados.</p> <p>As edições mais recentes foram revistas e anotadas pelo Dr. Renato Figueiredo e editadas pela Câmara Municipal.</p> <p><i>"Estou a ver se consigo evocar o ambiente de sacrifícios em que viveram e morreram tantos obreiros humildes da indústria de chapéus de antanho, na nossa terra natal. Se eu lograr dar realidade do que trago na alma, talvez venha a publicar um livro capaz".</i></p> <p>Carta de João da Silva Correia a José Moreira 10/2/1951</p>
---	---